

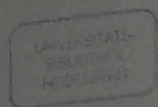


Ε. Ν. ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ - Κ. ΛΟΒΕΡΔΟΥ-ΤΣΙΓΑΡΙΔΑ

ΙΕΡΑ ΜΕΓΙΣΤΗ ΜΟΝΗ ΒΑΤΟΠΑΙΔΙΟΥ
ΒΥΖΑΝΤΙΝΕΣ ΕΙΚΟΝΕΣ
ΚΑΙ ΕΠΕΝΔΥΣΕΙΣ



ΙΕΡΑ ΜΕΓΙΣΤΗ ΜΟΝΗ ΒΑΤΟΠΑΙΔΙΟΥ
ΑΓΙΟΝ ΟΡΟΣ 2006



2006 D 2393

ΔΙΕΥΘΥΝΣΗ ΕΚΔΟΣΕΩΣ	ΙΕΡΑ ΜΕΓΙΣΤΗ ΜΟΝΗ ΒΑΤΟΠΑΙΔΙΟΥ
ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ	Ι. Μ. ΜΟΝΗ ΒΑΤΟΠΑΙΔΙΟΥ - Ε. ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ
ΣΕΛΙΔΟΠΟΙΗΣΗ, ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ	ΙΕΡΑ ΜΕΓΙΣΤΗ ΜΟΝΗ ΒΑΤΟΠΑΙΔΙΟΥ
ΦΙΛΟΛΟΓΙΚΗ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ	ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΚΑΤΣΑΝΗΣ
ΕΥΡΕΤΗΡΙΑ	ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΜΠΟΝΟΒΑΣ
ΔΙΑΧΩΡΙΣΜΟΙ	COLOR NET
ΕΚΤΥΠΩΣΗ	ΠΕΤΡΟΣ Θ. ΜΠΑΛΙΔΗΣ
ΒΙΒΛΙΟΔΕΣΙΑ	Β. ΚΥΠΡΑΙΟΣ - Ι. ΤΣΙΑΚΑ
ΧΑΡΤΙ	IKONO SILK 150gr (M-REAL ZANDERS GMBH)
ISBN	960-7735-34-X
COPYRIGHT	ΙΕΡΑ ΜΕΓΙΣΤΗ ΜΟΝΗ ΒΑΤΟΠΑΙΔΙΟΥ

Απαγορεύεται ή όλική ή ή μερική άναδημοσίευση ύλης του παρόντος τόμου, σέ όποιαδήποτε μορφή, χωρίς τήν έγγραφη συγκατάθεση τής Μονής.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΑΤΡΙΑΡΧΙΚΗ ΕΥΛΟΓΙΑ	9
ΠΡΟΛΟΓΟΙ	11
ΒΥΖΑΝΤΙΝΕΣ ΕΙΚΟΝΕΣ	
Ε. Ν. Τσιγαρίδας, Όμότ. Καθηγητής Χριστιανικής Αρχαιολογίας και Τέχνης	
ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ	27
ΨΗΦΙΔΩΤΕΣ ΕΙΚΟΝΕΣ	35
ΓΡΑΠΤΕΣ ΕΙΚΟΝΕΣ	
Εικόνες του 12ου αιώνα.	41
Εικόνες του 13ου και του πρώτου μισού του 14ου αιώνα.	77
Εικόνες του δευτέρου μισού του 14ου αιώνα.	125
Εικόνες του 15ου αιώνα.	209
Εικόνες τής Κρητικής σχολής του 15ου αιώνα.	251
ΒΥΖΑΝΤΙΝΕΣ ΑΡΓΥΡΕΠΙΧΡΥΣΕΣ ΕΠΕΝΔΥΣΕΙΣ ΕΙΚΟΝΩΝ	
Κ. Λοβέρδου - Τσιγαρίδα, Δρ. Αρχαιολογίας	
ΓΕΝΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΓΙΑ ΤΙΣ ΕΠΕΝΔΥΣΕΙΣ ΕΙΚΟΝΩΝ	275
ΟΙ ΒΥΖΑΝΤΙΝΕΣ ΑΡΓΥΡΕΠΙΧΡΥΣΕΣ ΕΠΕΝΔΥΣΕΙΣ ΤΩΝ ΕΙΚΟΝΩΝ	291
ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ	391
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	421
ΕΥΡΕΤΗΡΙΑ	
ΜΝΗΜΕΙΑ, ΙΣΤΟΡΙΚΑ ΠΡΟΣΩΠΑ ΚΑΙ ΤΟΠΟΙ	431
ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ, ΦΟΡΗΤΕΣ ΕΙΚΟΝΕΣ ΚΑΙ ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΑ	436
ΜΙΚΡΟΤΕΧΝΙΑ ΚΑΙ ΕΠΕΝΔΥΣΕΙΣ ΕΙΚΟΝΩΝ	442
ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑ	443
ΔΙΑΚΟΣΜΗΤΙΚΑ ΘΕΜΑΤΑ	446



Ὁ ἅγιος Ταράσιος Κωνσταντινουπόλεως τονίζει ὅτι τὸ νὰ προσκυνῶμε καὶ νὰ ἀσπαζόμεσθε εἰκόνες τοῦ Χριστοῦ, τῆς Θεοτόκου καὶ τῶν ἁγίων δὲν εἶναι μόνον ἀποδεκτὸ ἀλλὰ καὶ εὐάρεστο ἐνῶς τοῦ Θεοῦ. Ἡ δὲ Ζ' Οἰκουμενικὴ Σύνοδος χαρακτήρισε «τὴν τιμὴν καὶ προσκύνησιν τῶν ἱερῶν εἰκόνων»



Αραγε ποιά κίνητρο κινεί τούς δωρητές τών Μονών καί ιδιαίτερα ὅσους ἀπό αὐτούς κατέθεσαι ἐξουσίας; Ἰσως ἡ ἐπίγνωση τῆς κατάστασης τοῦ χώρου ἐξουσίας ὡς τόπου πειρασμῶν ἐνδεχομένως διάπραξης ἀμαρτημάτων. Προσφέρει ὁ ἐξουσιαστής ἐνδεχομένως γιά νά δια-

χθεῖ μέ τήν μεσολάβηση τών μοναχῶν ἀπό τούς πειρασμούς ἤ γιά νά ἐξιλεωθεῖ ἀπό ἀμαρτήματα ἤδη δια-

μένα ἤ καί μελλοντικά. Προσφέρει ὅμως καί ἀπό γενναιοδωρία ψυχῆς ἤ ὡς ἀντίδωρο γιά τό ἔργο τών μοναχῶν. Συνήθως ἡ δωρεά συνδέεται καί μέ τήν παράκληση νά προσευχηθοῦν οἱ μοναχοί ἐξατομικευμένα γιά τόν ρισμὸ τοῦ δωρητῆ. Οἱ μοναχοί εἶναι οἱ καταλληλότεροι νά προσευχηθοῦν γιά λογαριασμό μας. Ὁ ἅγιος νῆς ὁ Χρυσόστομος ἔλεγε ὅτι οἱ ἀληθινοί φιλόσοφοι εἶναι οἱ μοναχοί. Ἡ ἐναρμόνιση ἀρετῆς καί σοφίας τήν ὁλοκλήρωση τοῦ ἀνθρώπινου προσώπου. Ἡ συνεχῆς ἐπιδίωξη τῆς ὁλοκλήρωσης καθιστᾷ τόν μοναχό διαμεσολαβητὴ τῶν ἀνθρώπων πρὸς τό Θεῖο.

«Προσευχόμαστε γιά ὅλο τόν κόσμο», μοῦ ἔλεγε πρὸ καιροῦ Βατοπαιδινός μοναχός. Ἐνῶ γιά τήν πικὴ τους τελείωση οἱ μοναχοί ἔχουν ὡς ἀναφορά τους τόν Θεό, οἱ προσευχές τους ἔχουν ὡς πρόσθετη ρά τήν κοινωνία. Ἀκόμη καί ὅταν προσεύχονται γιά συγκεκριμένα πρόσωπα ἢ προσευχή τους καλύπτει στο κύκλο προσώπων. Ἀμαρτωλούς καί δικαίους, ἰσχυροὺς καί ἀδυνάτους. Οἱ μοναχοί ἀναλαμβάνουν θέλησή τους τό βάρος τῆς σωτηρίας αὐτοῦ τοῦ κόσμου.

Τό ἴδιο κίνητρο πού καθοδηγεῖ τούς Ἀγιορεῖτες στίς προσευχές, ὁδήγησε τούς Βατοπαιδινούς ἐδῶ καί τὰ χρόνια νά ξεκινήσουν τήν ἀναστήλωση τοῦ μοναστικοῦ τους συγκροτήματος, νά συγκεντρώσουν, συντηρήσουν ὅ,τι ὑπάρχει ἀπό ἀφιερώματα ἢ ἄλλα πολυτίμη ἀντικείμενα ἢ εἰκόνες. τέλος νά ἐκθέσουν ἀπό αὐτά σύμφωνα μέ τίς σύγχρονες ἀρχές τῆς μουσειολογίας ἐξασφαλίζοντας σύγχρονες συνθήκες καί ἀποθήκευσης γιά τὰ ὑπόλοιπα. Καί εἶναι πολλοί οἱ θησαυροί. Μεγάλοι δωρητές τῆς Μονῆς ὑπῆρξαν κράτορες καί κρείσσονες εὐγενεῖς ἀλλά καί ἡσσονες ἡγεμόνες τῆς Βλαχίας καί τῆς Μολδαβίας. Τά ἔργα ἀντανάκλωσαν ὅχι μόνο εὐσέβεια ἀλλά καί τήν αἴγλη, ἐν πολλοῖς τήν χλιδή, τοῦ κοσμικοῦ Βυζαντίου ὅμως νά ἀπαρνεῖται τὰ ὑλικά ἀγαθὰ καί νά τὰ ἐναποθέτει στά χέρια τῆς Ἐκκλησίας ἢ σέ στιγμές κρίσεως διαχείριση τοῦ Κράτους.

Εὐθύνη ἀπέναντι στήν Ἱστορία; Ναί ἀλλά καί ὑπόδειγμα κοινωνικῆς εὐθύνης ἀπό μέρους τῶν οὐτὸν ἀκτημόνων μοναχῶν τοῦ Βατοπαιδίου. Οἱ θησαυροί ἀνήκουν στό ἔθνος, στοὺς πιστοὺς. Μαζί μέ τόν κόσμο οἱ μοναχοί σηκώνουν στοὺς ὤμους τους τήν εὐθύνη γιά ὅσα τοὺς ἐμπιστεύθηκαν πρὸς φύλο.

Μέρος τῶν ἀνεκτίμητων θησαυρῶν τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου ἀποτελοῦν οἱ φορητές εἰκόνες. Εἰκόνες ἀπό τίς ὁποῖες κατακλυζόμαστε καθημερινά καί ὑποκύπτουμε στήν δύναμή τους. Ἡ βυζαντινὴ εἰκόνα δέν ἀποτελεῖ ἀπλῶς θησαυρὸ οὔτε μόνο ἀντικείμενο προορισμένο γιά ὀπτική ἀπόλαυση. Ἐχει μὴ πνευματικὴ δύναμη πού ἐμπνέει τόν δημιουργό της καί ἐκφράζει τήν βούληση γιά τήν ὑπέρβαση τῆς ζωῆς καί τήν προσέγγιση τῆς ἐπέκεινα ζωῆς.

Ἵπέρβαση τῶν φθαρτῶν καί ἀναζήτηση τοῦ ἰδεώδους τοῦ ωραίου καί τῆς ἀρετῆς ἐπεδίωξαν καί οἱ δημιουργοὶ τῶν ἐλληνικῶν ἀγαλμάτων. Οἱ παράλληλες πνευματικὲς ἀναζητήσεις τῶν δυὸ αὐτῶν κόσμων τοῦ ἀρχαίου Ἑλληνικοῦ καί τοῦ Βυζαντινοῦ ὁδήγησαν σέ αὐτό πού ὀνομάστηκε Ἑλληνισμός καὶ καθόρισε τήν ἱστορία τῶν Νεωτέρων Ἑλλήνων.

Ἐρχόμαστε ταπεινοὶ ἄρωγοί στήν ἀνά χεῖρας ἔκδοση μέ τήν πεποίθηση ὅτι προσφέρουμε ἐλάττωμα στο ἔργο τῆς Ἱερᾶς Μεγίστης Μονῆς Βατοπαιδίου καί ἀσκοῦμε μία ἀκόμη κοινωφελὴ δράση ἐν σπουδαστῶν μας καί τοῦ κοινοῦ.

Λεωνίδας – Φοῖβος Κόσχος

Διευθύνων Σύμβουλος

Ἑλληνοαμερικανικῆς Ἐνωσης

Εἰκ. 3. Ἐπιστύλιο τέμπλου. Ἡ ἐπίσκεψη τῆς Παναγίας στήν Ἐλισάβετ. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ.

Εἰκ. 4. (Ἐπόμενο δισέλιδο). Ἱερὰ Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου. Ἀεροφωτογραφία.











ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ

Ἡ φορητὴ εἰκόνα μετὰ τὴν εἰκονομαχίαν, μὲ τὴν διατύπωση τοῦ περὶ τῶν εἰκόνων δόγματος κατὰ τὴν Ζ' Οἰκουμενικὴ Σύνοδο (787), τὸν θρίαμβο τῆς Ὀρθοδοξίας ἐπὶ τῶν εἰκονομάχων καὶ τὴν καθιέρωση τῆς ἐορτῆς τῆς ἀναστηλώσεως τῶν ἱερῶν εἰκόνων (843) ἀποκτὰ δεσπόζουσα θέση στὴν λειτουργικὴ ζωὴ τῆς Ἐκκλησίας. Ἡ Ζ' Οἰκουμενικὴ Σύνοδος καθόρισε ὅτι “ποιοῦμεν εἰκόνας, ἅς οὐ θεοποιοῦμεν· εἰκόνας μόνον καὶ οὐδὲν ἕτερον αὐτάς γινώσκοντες, καθ’ ὃ τοῦ πρωτοτύπου τὸ ὄνομα μόνον ἐχούσας καὶ οὐχὶ τὴν οὐσίαν”. Ἡ αὕτη Σύνοδος χαρακτήρισε “τὴν τιμὴν καὶ τὴν προσκύνησιν” τῶν ἱερῶν εἰκόνων, ἡ ὁποία «ἐπὶ τὸ πρωτότυπον διαβαίνει» (Μέγας Βασίλειος) ὡς “ἔγκριτον θεάρεστον θεσμοθεσίαν καὶ παράδοσιν τῆς Ἐκκλησίας, εὐσεβὲς αἶτημα καὶ ἀνάγκη τοῦ πληρώματός της”. “Ἐκτοτε ἡ τιμὴ καὶ ἡ προσκύνησις τῶν ἱερῶν εἰκόνων ἀποβαίνει οὐσιώδης χαρακτηριστικὸ τῆς Ὀρθόδοξης Ἐκκλησίας, καθ’ ὅσον, ὅπως σημειώνει ὁ πατριάρχης Κωνσταντινουπόλεως Ταράσιος (789-806) “Ἀποδεκτὸν καὶ εὐάρεστον εἶναι ἐνώπιον τοῦ Θεοῦ εἰκονικὰς ἀνατυπώσεις τῆς τε οἰκονομίας τοῦ Κυρίου ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ καὶ τῆς ἀχράντου Θεοτόκου καὶ ἀειπαρθένου Μαρίας, τῶν τε τιμίων ἀγγέλων καὶ πάντων τῶν Ἁγίων, προσκυνεῖν καὶ ἀσπάζεσθαι...”.

Στὴν Ἱερά Μεγίστη Μονὴ Βατοπαιδίου φυλάσσεται ὡς ἱερά παρακαταθήκη, ἓνας σημαντικὸς ἀριθμὸς φορητῶν εἰκόνων, πού ὑπερβαίνει τὸν ἀριθμὸ τῶν τριῶν χιλιάδων. Οἱ εἰκόνες αὐτές, πού χρονικὰ ἐκτείνονται ἀπὸ τὸν 12ο αἰῶνα ἕως τίς ἀρχές τοῦ 20οῦ, συγκροτοῦν μία ἀπὸ τίς πιὸ σημαντικὲς ἐνότητες ἱερῶν κειμηλίων αὐτοῦ τοῦ εἴδους, πού σώζονται στὸν κόσμον.

Οἱ παλαιότερες σωζόμενες εἰκόνες τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου μὲ βάση τὰ πορίσματα τῆς ἐπιστημονικῆς ἔρευνας χρονολογοῦνται στὸν 12ο αἰῶνα. Μὲ βάση ὡστόσο τὴν παράδοση τῆς πολιτείας τῶν μοναχῶν, τῆς ὁποίας ἡ ἀδιάκοπη παρουσία στό Ἅγιον Ὅρος ὑπερβαίνει τὰ χίλια χρόνια, ὀρισμένες εἰκόνες, πού εἶναι θαυματουργές καὶ στίς ὁποῖες ἀποδίδεται ἰδιαίτερη τιμὴ, θεωροῦνται ἀκόμη παλαιότερες. Ἀπὸ τίς εἰκόνες αὐτές ἀναφέρουμε ἐνδεικτικὰ τὴν Παναγία Βηματάρισσα τῆς Μονῆς (εἰκ. 212).

Οἱ εἰκόνες τῆς Μονῆς ἀπὸ θεματολογικὴ ἄποψη ἀντιπροσωπεύουν ποικίλα εἰκονογραφικὰ θέματα καὶ ποικιλία εἰκονιστικῶν τύπων ἁγίων, ἐμπνευσμένων ἀπὸ τὴν Παλαιὰ καὶ Καινὴ Διαθήκη, τὰ ἀπόκρυφα Εὐαγγέλια, τοὺς βίους τῶν ἁγίων, τὴν ὑμνολογία κ.ἄ. Οἱ εἰκόνες αὐτές, πού ἀνταποκρίνονται στό ἐορτολόγιο καὶ ἀγιολόγιο τῆς ἐκκλησίας καὶ στίς ἀνάγκες γιὰ προσκύνησι καὶ λειτουργικὴ χρῆσις ἢ κατ’ ἰδίαν προσευχὴ τῶν μοναχῶν, δείχνουν τὴν σημασία πού ἔλαβαν σταδιακὰ μετὰ τὴν εἰκονομαχίαν στὴν λειτουργικὴ ζωὴ τῆς ὀρθόδοξης ἐκκλησίας.

Οἱ εἰκόνες αὐτές προσφέρουν παράλληλα ἀνεκτίμητες μαρτυρίες, ἅμεσα ἢ ἔμμεσα, γιὰ τὴν ἱστορία τῆς Μονῆς καὶ τοῦ ἀγιορειτικοῦ μοναχισμοῦ γενικότερα, ἐνῶ ἐπιτρέπουν ἐπίσης τὴν συναγωγὴ πολυτίμων στοιχείων γιὰ τὴν πορεία τῆς βυζαντινῆς καὶ μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς, τὴν καλλιτεχνικὴ δραστηριότητα στό Ἅγιον Ὅρος καὶ τίς σχέσεις τῆς Μονῆς μὲ περιοχές τῆς Ἑλλάδος καὶ τῶν ὀρθόδοξων χωρῶν τῶν Βαλκανίων καὶ τῆς ἀνατολικῆς Εὐρώπης, ὅπου εἶχε μετόχια ἡ Μονή.

Ἀκόμα, ἡ ὑψηλὴ καλλιτεχνικὴ ποιότητα πολλῶν εἰκόνων τῆς Μονῆς μᾶς δίνει τὴν δυνατότητα νὰ πιστώσουμε τίς ἅμεσες σχέσεις –πολιτιστικὲς καὶ οἰκονομικὲς– πού ἀνέπτυξε μὲ τὰ μεγάλα κέντρα τῆς βυζαντινῆς αὐτοκρατορίας, τὴν Κωνσταντινούπολη καὶ τὴν Θεσσαλονίκη, καὶ νὰ ἐκτιμήσουμε τὸν ἡγετικό, πνευματικὸ ρόλο πού ἄσκησε ἀπὸ τῆς ἰδρύσεώς της στὸν ὅρο τῆς Ὀρθοδοξίας καὶ τοῦ Ἔθνους.

Από απόψεως λειτουργικής χρήσεως, τό μεγαλύτερο μέρος τῶν εικόνων κατατάσσεται σέ δύο μεγάλες κατηγορίες: τίς εικόνες προσκυνήσεως καί τίς εικόνες τοῦ τέμπλου. Οἱ εικόνες τοῦ τέμπλου εἶναι μόνιμες στό τέμπλο, τό φράγμα δηλαδή πού χωρίζει τό Ἱερό Βῆμα ἀπό τόν κυρίως ναό, ἐνῶ οἱ εικόνες τῶν προσκυνητῶν -ἐάν ἐξαιρέσουμε αὐτές πού εἶναι μόνιμες σέ προσκυνητάρια- ἐναλλάσσονται καθημερινά στά προσκυνητάρια, σύμφωνα μέ τό ἀγιολόγιο καί ἐορτολόγιο τῆς Ὁρθόδοξης Ἐκκλησίας.

Οἱ εικόνες τοῦ τέμπλου ἀνάλογα μέ τήν θέση τους σ' αὐτό διακρίνονται: σέ βημόθυρα, σέ δεσποτικές εικόνες, σέ εικόνες ἐπιστυλίου καί σέ σταυρούς πού ἐπιστέφουν τό τέμπλο. Στά βημόθυρα, πού φράσσουν τήν κεντρική θύρα τοῦ τέμπλου, εἰκονίζεται κατὰ κανόνα ὁ Εὐαγγελισμός τῆς Παναγίας. Ἀπό τίς παλαιότερες εικόνες τοῦ εἶδους στό Ἅγιον Ὅρος εἶναι τό φύλλο βημοθύρου τῆς Μονῆς μέ τήν Παναγία τοῦ Εὐαγγελισμοῦ. Οἱ δεσποτικές εικόνες, πού εἶναι συνήθως μεγάλων διαστάσεων, εἶναι εικόνες προσκυνήσεως μέ σταθερό θεματολόγιο, καθῶς ἀπεικονίζουν σέ προτομή τόν Χριστό, τήν Παναγία, τόν Ἰωάννη τόν Πρόδρομο καί τόν τιμώμενο ἅγιο στόν ναό. Ἀπό τίς σημαντικές εικόνες τοῦ εἶδους εἶναι οἱ εικόνες τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορος καί τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας τῆς Μονῆς (εἰκ. 59, 60), ἔργα τοῦ τελευταίου τετάρτου τοῦ 13ου αἰῶνα ἀντίστοιχα.

Οἱ εικόνες τοῦ ἐπιστυλίου, ἀπό ἀπόψεως θεματολογίου, εἶναι εικόνες «Δωδεκάορτου», πού ἀναφέρονται στήν ζωή τοῦ Χριστοῦ, καί Μεγάλης Δεήσεως ἢ συνδυασμός τῶν δύο, καί διατάσσονται σέ μία ἢ δύο ἐπ'ἀλλήλες σειρές στό τέμπλο. Ἀπό τά παλαιότερα σωζόμενα ἐπιστύλια στό Ἅγιον Ὅρος εἶναι τό ἐπιστύλιο τῆς Μονῆς Βατοπαίδιου (εἰκ. 16-40), ἔργο τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ 12ου αἰῶνα, στό ὁποῖο συνδυάζεται ἡ συνεπτυγμένη μορφή τῆς Μεγάλης Δεήσεως μέ τό Δωδεκάορτο καί μέ σκηνές ἀπό τήν ζωή τῆς Παναγίας.

Ἡ Μεγάλη Δέηση τοῦ τέμπλου ἀπαρτίζεται ἀπό τό Τρίμορφο (Παναγία, Χριστός, Ἰωάννης Πρόδρομος) στό κέντρο τοῦ ἐπιστυλίου, ἐκατέρωθεν τοῦ ὁποῖου διατάσσονται οἱ ἀρχάγγελοι Μιχαήλ καί Γαβριήλ καί οἱ δώδεκα ἀπόστολοι. Στήν συνεπτυγμένη τῆς μορφή ἀντί τῶν δώδεκα ἀποστόλων εἰκονίζονται οἱ κορυφαῖοι ἀπόστολοι, Πέτρος καί Παῦλος, καί οἱ τέσσερις Εὐαγγελιστές. Ἀπό τά πιό χαρακτηριστικά σύνολα τοῦ εἶδους εἶναι ἡ Μεγάλη Δέηση τῆς Μονῆς Βατοπαίδιου (εἰκ. 93-104), κορυφαῖο ἔργο τοῦ τρίτου τετάρτου τοῦ 14ου αἰῶνα (1350-1360).

Εἰδική κατηγορία φορητῶν εικόνων εἶναι οἱ ἀμφιπρόσωπες ἢ ἀμφίγραφες εικόνες πού εἶναι ζωγραφισμένες καί στίς δύο ὀψεις, καί οἱ ὁποῖες, κατὰ κανόνα, εἶναι εικόνες λιτανείας. Στίς εικόνες αὐτές εἰκονίζονται, συνήθως, στήν κύρια ὄψη ἡ Παναγία μέ τόν Χριστό, ἐνῶ στήν δευτερεύουσα ἓνα θέμα πού ἔχει σχέση μέ τό Θεῖο Πάθος, ὅπως ἡ Σταύρωση, ἡ Ἀποκαθήλωση καί ἡ Ἄκρα Ταπείνωση.

Ἰδιαίτερο ἐπίσης ἐνδιαφέρον παρουσιάζουν οἱ εικόνες μέ τήν μορφή διπτύχου, τριπτύχου καί πολυπτύχου, οἱ ὁποῖες, ἀνάλογα μέ τό εἰκονογραφικό πρόγραμμά τους, προορίζονται γιά ἰδιωτική λατρεία ἢ σπανιότερα, γιά λειτουργική χρήση. Στήν κατηγορία αὐτή ὑπάγονται τά λεγόμενα «Νινία τῆς Θεοδώρας», δύο εικόνες τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορος καί τῆς Παναγίας Γλυκοφιλούσας, (εἰκ. 145, 146, 313, 314), τοῦ 14ου-15ου αἰῶνος, πού ἀπέκτησαν τήν μορφή διπτύχου τόν 19ο αἰῶνα (1818).

Από ἀπόψεως ὕλικου, εἰδική κατηγορία πολυτελῶν φορητῶν εικόνων εἶναι οἱ ψηφιδωτές εικόνες καί οἱ εικόνες πού φέρουν ἐπίχρυση ἢ ἀσημένια ἐπένδυση μέ πολύτιμους λίθους, μέ τήν ὁποία καλύπτεται τό βάθος τῆς εἰκόνας καί, κατὰ κανόνα, ἡ εἰκονιζόμενη μορφή, πλὴν τοῦ προσώπου καί τῶν γυμνῶν μερῶν τοῦ σώματος. Οἱ εικόνες πού φέρουν ἐπένδυση τιμῶνται ἰδιαίτερα, καί γι' αὐτόν τόν λόγο εἶναι, συνήθως, δεσποτικές εικόνες τέμπλου ἢ εικόνες προσκυνητῶν. Ἡ παλαιότερη σωζόμενη εἰκόνα τοῦ εἶδους αὐτοῦ στήν Μονή, πού διαθέτει ἓνα ἀπό τά πιό σημαντικά σύνολα στόν κόσμο, εἶναι ἡ Παναγία Βηματάρια.

Οἱ ψηφιδωτές εικόνες, ἔργα ἰδιαίτερα πολυτελῆ καί δαπανηρά, κατασκευάζονται ἀπό πολύχρωμες, μικρότατες, κατὰ κανόνα, ψηφίδες ἀπό φυσική πέτρα ἢ ὑαλομαζα, πάνω σέ ξύλινη ὑπόβαση μέ συνδετικό ὕλικό τήν κηρομαστίχη. Οἱ εικόνες αὐτές, πού εἶναι ἔργα ἐξαιρετικῆς δεξιοτεχνίας ἐργαστηρίων, κατὰ κανόνα, τῆς Κωνσταντινουπόλεως, ἀποτελοῦν δωρεά κοσμικῶν ἢ ἐκκλησιαστικῶν ἀξιωματοῦχων πρὸς τίς Μονές τοῦ Ἁγίου Ὁρους. Ἀπό τό εἶδος αὐτό σώζονται στήν Μονή Βατοπαίδιου δύο εικόνες, τῆς Σταυρώσεως (εἰκ. 15, 264) καί τῆς ἁγίας Ἄννης (εἰκ. 11, 254).

Οἱ παλαιότερες εικόνες πού σώζονται στήν Μονή -ἐάν ἐξαιρέσουμε τίς λατρευτικές τίς ὁποῖες ἡ παράδοση ἀνάγει σέ παλιότερους χρόνους- τοποθετοῦνται στήν περίοδο τῶν Κομνηνῶν καί μάλιστα στό δεύτερο μισό τοῦ 12ου αἰῶνα. Ἀπό τήν περίοδο αὕτη οἱ εικόνες πού σώζονται εἶναι ἐλάχιστες σέ ἀριθμό· ἀντιπροσωπεύονται, ὥστόσο, ἀπό ἓνα ἰδιαίτερα ἐνδιαφέρον ἐπιστύλιο τέμπλου τοῦ καθολικοῦ μέ δεκατρία σωζόμενα θέματα, στά ὁποῖα συνδυάζεται ἡ Μεγάλη Δέηση μέ σκηνές ἀπό τήν ζωή τῆς Παναγίας καί τοῦ Χριστοῦ (εἰκ. 16-40).

Ἐντύπωση προξενεῖ ἡ ἔλλειψη εικόνων ἀπό τό πρῶτο μισό τοῦ 13ου αἰῶνα. Ἀντίθετα ἀπό τήν περίοδο τῶν Παλαιολόγων (1261-1453) οἱ εικόνες πού σώζονται εἶναι περισσότερες καί μάλιστα ἐξαιρετικῆς καλλιτεχνικῆς ποιότητος. Ὅρισμένες μάλιστα ἀπ' αὐτές μποροῦν νά χαρακτηριστοῦν κορυφαῖα ἔργα τῆς ἀναγέννησης τῶν Παλαιολόγων καί νά συνδεθοῦν μέ τήν παραγωγή ἐργαστηρίων τῆς Κωνσταντινουπόλεως καί τῆς Θεσσαλονίκης. Εἰδικότερα, ὁ μεγαλύτερος ἀριθμός τῶν εικόνων τῆς περιόδου αὐτῆς ἀντιπροσωπεύει τήν πνευματική καί καλλιτεχνική ἀναγέννηση τῶν Παλαιολόγων, πού χρονικά συμπίπτει μέ τήν βασιλεία τοῦ φιλομόναχου αὐτοκράτορα Ἀνδρονίκου Β' Παλαιολόγου (1282-1328), ὁ ὁποῖος ἐνίσχυσε πολλαπλῶς τήν Μονή καί ἐπὶ τῆς βασιλείας του διακοσμήθηκε μέ τοιχογραφίες τό Καθολικό (1312).

Ἀπό τήν πρώτη περίοδο τῶν Παλαιολόγων (1261-1328) παρουσιάζονται εἴκοσι τρεῖς φορητές εικόνες, μεταξύ τῶν ὁποίων δύο εἶναι ψηφιδωτές. Οἱ εικόνες τῆς περιόδου αὐτῆς παρουσιάζουν περιορισμένο θεματολόγιο, καθῶς εἶναι στήν πλειονότητά τους εικόνες τέμπλου ἢ ἰδιωτικῆς λατρείας, στίς ὁποῖες ἀπεικονίζεται κυρίως ὁ Χριστός, ἡ Παναγία ἢ μεμονωμένοι ἅγιοι.

Ἀπό τήν δεύτερη περίοδο τῶν Παλαιολόγων (1328-1453) οἱ εικόνες πού δημοσιεύονται ἐμφανίζουν θεματική ποικιλία, καθῶς ἀπό ἀπόψεως χρήσεως εἶναι δεσποτικές εικόνες τέμπλου, εικόνες Μεγάλης Δεήσεως τέμπλου, καί εικόνες προσκυνήσεως ἢ ἰδιωτικῆς λατρείας. Ἀπό καλλιτεχνική ἄποψη ὁρισμένες εικόνες τῆς περιόδου αὐτῆς, ἀντιπροσωπεύουν σέ ὑψηλή ποιότητα τήν καλλιτεχνική παραγωγή τῆς ἐποχῆς καί δείχνουν τήν ἐπαφή τῆς Μονῆς μέ τά μεγάλα κέντρα τῆς αὐτοκρατορίας τήν Κωνσταντινούπολη καί τήν Θεσσαλονίκη. Ἄλλες εἶναι ἔργα ἐπαρχιακῶν ἐργαστηρίων, ὅπως τῆς Βέροιας καί τῆς Καστοριάς, τά ὁποῖα κατὰ τό δεύτερο μισό τοῦ 14ου αἰῶνα γνωρίζουν ἰδιαίτερη ἄνθιση. Ἀπό τήν περίοδο αὕτη, πού χρονικά συμπίπτει μέ τό πνευματικό κίνημα τοῦ Ἑσυχασμοῦ, ἀλλά καί μέ τήν προϋπάρχουσα συρρίκνωση τῆς αὐτοκρατορίας, ἐντυπωσιάζουν γιά τήν καλλιτεχνική καί ἐκφραστική ποιότητα οἱ εικόνες τῆς Μεγάλης Δεήσεως (εἰκ. 93-104) καί τῆς Ἀποκαθλώσεως (εἰκ. 105-112). Εἰδικότερα, ἡ εἰκόνα τῆς Ἀποκαθλώσεως ἀποτελεῖ κορυφαῖο ἔργο τῆς πνευματικῆς καί καλλιτεχνικῆς ἀναγεννήσεως τῆς ἐποχῆς πού συνδέεται μέ τό κίνημα τοῦ Ἑσυχασμοῦ.

Κατά τό πρῶτο μισό τοῦ 15ου αἰῶνα καί τήν πρώιμη περίοδο τῆς μεταβυζαντινῆς τέχνης στό Ἅγιον Ὅρος, περίοδο κατὰ τήν ὁποία ἡ καλλιτεχνική παραγωγή ἐμφανίζει ὕφεση, παρουσιάζονται εἴκοσι μία φορητές εικόνες. Τήν περίοδο αὕτη ἡ καλλιτεχνική παραγωγή μετατοπίζεται ἀπό τά μεγάλα καλλιτεχνικά κέντρα, τήν Κωνσταντινούπολη καί τήν Θεσσαλονίκη, στήν περιφέρεια, ὅπως στήν Καστοριά, στήν Βέροια, ἀλλά καί στό Ἅγιον Ὅρος μέ ἐμφανή πτώση τῆς καλλιτεχνικῆς ποιότητος. Τήν ἴδια περίοδο συνεχίζονται οἱ ἀπηχήσεις εἰκονογραφικῶν τύπων καί καλλιτεχνικῶν τρόπων τῆς ὑστεροπαλαιολόγειας περιόδου, ἐνῶ παράλληλα ἡ κρητική σχολή ἐμφανίζεται διαμορφωμένη. Ἀπό τίς εικόνες τῆς περιόδου



αὐτῆς ἄλλες εἶναι ἔργα παραγωγῆς βορειοελλαδικῶν ἢ ἀγιορείτικων ἐργαστηρίων τοῦ 15ου αἰῶνα, ἐνῶ ἄλλες εἶναι πρῶϊμα ἔργα τῆς Κρητικῆς σχολῆς, ὑψηλῆς μάλιστα καλλιτεχνικῆς ποιότητος, πού ἔχουν εἰσαχθεῖ στήν Μονή ἀπό βενετοκρατούμενες περιοχές τῆς Ἑλλάδος.

Ἡ φορητή εἰκόνα ὡς καλλιτεχνικό εἶδος, δέν κινεῖται αὐτόνομα στόν χώρο τῆς βυζαντινῆς τέχνης, ἀλλά ἐπηρεάζεται ἀπό τό θεματολόγιο, τήν τεχνική καί τεχνοτροπία τῆς μνημειακῆς ζωγραφικῆς καί τῶν εἰκονογραφημένων χειρογράφων, ἐνῶ ἀπό τήν περίοδο τῶν Παλαιολόγων παρατηρεῖται καί τό ἀντίστροφο. Ἀπό τήν ἀποψη αὐτή δέν εἶναι τυχαῖο ὅτι στό Ἅγιον Ὅρος ἀνώνυμοι καί ἐπώνυμοι καλλιτέχνες, ὅπως ὁ Μανουήλ Πανσέληνος, ὁ Γεώργιος Καλλιέργης, ὁ Θεοφάνης ὁ Κρής, ὁ Ζώρζης, ὁ Φράγκος Κατελάνος, ὁ Ἀντώνιος, ὁ Διονύσιος ὁ ἐκ Φουρνᾶ κ.ἄ., δραστηριοποιοῦνται μέ τήν ἴδια ἄνεση στήν τοιχογραφία καί στήν φορητή εἰκόνα.

Στίς βυζαντινές εἰκόνες πού παρουσιάζουμε δέν σώζονται ὀνόματα καλλιτεχνῶν ἢ ἄλλα στοιχεῖα, σχετικά μέ τόν τόπο παραγωγῆς ἢ προέλευσης τῶν εἰκόνων. Ὡστόσο, μέ βάση τά πορίσματα τῆς ἔρευνας, ὁρισμένες εἰκόνες ἔχουμε τήν γνώμη ὅτι συνδέονται μέ τήν καλλιτεχνική δραστηριότητα ζωγράφων ἐργαστηρίων τῆς Θεσσαλονίκης, ὅπως τοῦ Μανουήλ Πανσελήνου (εἰκ. 63, 66, 67) καί τοῦ Γεωργίου Καλλιέργη, ἐνῶ ἄλλες φαίνεται ὅτι προέρχονται ἀπό ἐργαστήρια τῆς Κωνσταντινουπόλεως ἢ τῆς Θεσσαλονίκης, τῆς Βέροιας ἢ τῆς Καστοριάς, ὅπως καί τοπικῶν ἐργαστηρίων κατά τόν 15ο αἰῶνα.

Οἱ βυζαντινές εἰκόνες τῆς Μονῆς, ὅπως εἶναι ὁ κανόνας, δέ συνοδεύονται μέ ἀφιερωματικές ἐπιγραφές. Ὡστόσο, σέ δύο εἰκόνες, τῆς Παναγίας Γλυκοφιλούσας ἀπό τό δίπτυχο γνωστό ὡς "Νινία τῆς Θεοδώρας" (εἰκ. 145, 146, 312) καί τῶν ἀποστόλων Πέτρου καί Παύλου (εἰκ. 162, 297) σώζονται ἐπιγραφές. ἀπό τίς ὁποῖες προκύπτει ὅτι οἱ εἰκόνες αὐτές συνδέονται μέ πρόσωπα τῆς βυζαντινῆς αὐλῆς. Ἡ πρώτη εἰκόνα συνδέεται μέ τήν Ἄννα Φιλανθρωπινή, σύζυγο τοῦ Μανουήλ Γ', αὐτοκράτορα τῆς Τραπεζούντος (1390-1412), ἐνῶ ἡ δεύτερη μέ τόν δεσπότη Ἀνδρόνικο Παλαιολόγο, γιό τοῦ αὐτοκράτορα Μανουήλ Β' Παλαιολόγου (1391-1425). Ἀκόμα ἡ ψηφιδωτή εἰκόνα τῆς ἁγίας Ἄννης (εἰκ. 11, 254), ἔργο τοῦ 13ου-14ου αἰῶνα μέ βάση νεώτερα ἐπιγραφικά στοιχεῖα πού τήν συνοδεύουν, συνδέεται μέ τήν τσαρίνα Ἄννα, γυναίκα τοῦ Ἰβάν τοῦ Τρομεροῦ (1530/32-1560).

Οἱ εἰκόνες πού δημοσιεύονται στόν τόμο αὐτό, ἱερά σεβάσματα τῆς Ὁρθοδοξίας καί τοῦ ἀγιορειτικοῦ μοναχισμοῦ, συνιστοῦν ἓνα ἐξέχον δείγμα τοῦ κειμηλιακοῦ πλούτου τῆς Μονῆς καί παράλληλα ἀποτελοῦν ἀντιπροσωπευτικά ἔργα τῆς ὑψηλῆς πνευματικότητος καί τῆς καλλιτεχνικῆς ἀνθισῆς τοῦ βυζαντινοῦ ἑλληνισμοῦ κατά τήν περίοδο τῶν Κομνηνῶν, τῶν Παλαιολόγων καί τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ 15ου αἰῶνα.

Στό κείμενο πού ἀκολουθεῖ ἐπιχειρεῖται μέσα ἀπό ἓνα περιορισμένο ἀριθμό εἰκόνων, πού παρουσιάζονται μέ χρονολογική σειρά, στά πλαίσια ἱστορικῶν ἐνοτήτων καί καλλιτεχνικῶν ρευμάτων, νά δοθεῖ ἀντιπροσωπευτική, κατά τό δυνατόν, εἰκόνα τοῦ κειμηλιακοῦ πλούτου στήν κατηγορία τῶν εἰκόνων πού φυλάσσεται στήν Μονή. Θά πρέπει νά σημειωθεῖ ὅτι ἡ χρονολόγηση τῶν εἰκόνων, ἀπό ἔλλειψη χρονολογικῶν ἢ ἐπιγραφικῶν στοιχείων, βασίζεται κατά κανόνα σέ εἰκονογραφικά καί κυρίως καλλιτεχνικά κριτήρια.

Ἡ ἐπιλογή, ἐπίσης, τῶν εἰκόνων πού δημοσιεύονται βασίστηκε κυρίως στίς εἰκόνες πού συντηρήθηκαν, μέ κριτήρια τήν καλή διατήρηση, τό εἰκονογραφικό ἐνδιαφέρον, τήν καλλιτεχνική ποιότητα καί τήν θέση τους στά καλλιτεχνικά ρεύματα πού ἀναπτύχθηκαν τήν περίοδο ἀπό τόν 12ο ἕως τό τέλος τοῦ 15ου αἰῶνα.

Εἰκ. 9. Παναγία Ὁδηγήτρια. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 51.

Εἰκ. 10. (Ἐπόμενο δισέλιδο). Ἐπιστόλιο τέμπλου. Εὐαγγελισμός. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 21.





ΦΟΡΗΤΕΣ
ΕΙΚΟΝΕΣ

1. Ἡ Ἁγία Ἄννα με τὴν Παναγία (25x20 ἐκ.)

Στό σκευοφυλάκιο τῆς Μονῆς φυλάσσονται δύο ψηφιδωτές εἰκόνες, μικρῶν διαστάσεων, τῆς ἁγίας Ἄννης με τὴν Παναγία καὶ τῆς Σταυρώσεως τοῦ Χριστοῦ, οἱ ὁποῖες ἀποτελοῦν ἐξαίρετα δείγματα τεχνικῆς ἐπιδεξιότητος τῶν τεχνιτῶν τῆς ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων στὴν κατασκευὴ πολυτελῶν ἔργων, μικρογραφικοῦ χαρακτήρα¹. Οἱ εἰκόνες αὐτές εἶναι κατασκευασμένες ἀπὸ μικροσκοπικῆς, πολύχρωμες ψηφίδες ἀπὸ πέτρα, ὑαλόμαζα ἢ ἀσήμι, πού ἔχουν στερεωθεῖ σέ ὑπόστρωμα κηρομαστίχης, πάνω σέ ξύλινη ὑπόβαση². Αὐτά τὰ πολυτελῆ καὶ πολύτιμα ἱερὰ κειμήλια πρέπει νά προσεφέρθησαν στὴν Μονὴ ἀπὸ μέλη τῆς βυζαντινῆς αὐλῆς, σύμφωνα ἄλλωστε καὶ με τὴν παράδοση, πού ἀναφέρεται, σέ δωρεὰ τοῦ αὐτοκράτορα Ἰωάννου Καντακουζηνοῦ (1347–1354)³.

Στὴν ψηφιδωτὴ εἰκόνα τῆς ἁγίας Ἄννης (εἰκ. 11, 254) ἡ ἁγία εἰκονίζεται ὁλόσωμη πάνω σέ ὑποπόδιο, με ἑλαφρά στροφή τοῦ σώματος πρὸς τὰ ἀριστερά, κρατώντας με τὸ ἀριστερὸ της χερὶ τὴν Παναγία. Ἡ ἁγία Ἄννα καὶ ἡ Παναγία φοροῦν βαθυκύανο ἱμάτιο καὶ χιτῶνα κόκκινο καὶ καφετὶ ἀντίστοιχα. Οἱ φωτοστέφανοι, ὅπως καὶ ὁ κάμπος τοῦ κάτω τμήματος τῆς εἰκόνας, συντίθενται ἀπὸ πολύχρωμες ψηφίδες (πράσινες, ἀσημί, κόκκινες), ἐνῶ μόνο ἀσημένιες ψηφίδες καλύπτουν τὸ βάθος τοῦ ἄνω τμήματος τῆς εἰκόνας⁴. Ἡ εἰκόνα φέρει πολύχρωμη πλαισίωση ζικ–ζάκ. Στὸ βάθος τῆς εἰκόνας, ἐκατέρωθεν τῆς ἁγίας Ἄννης καὶ τῆς Παναγίας σώζονται οἱ ἐπιγραφές: Η ΑΓΙ(Α) ΑΝΝΑ ΜΗ(ΤΗ)Ρ Θ(ΕΟ)Υ.

Τὸ ἔξοργο, αὐτόξυλο πλαίσιο τῆς εἰκόνας καλύπτεται με ἀσημένια ἐπένδυση, στὴν ὁποία ἐναλλάσσονται διάχωρα με εἰκονιστικά καὶ διακοσμητικά θέματα, καὶ ἡ ὁποία τοποθετεῖται στὶς ἀρχές τοῦ 14ου αἰώνα⁵. Ἡ ὀπισθία ὄψη τῆς εἰκόνας εἶναι ἐπενδεδυμένη με ὕφασμα πάνω στὸ ὁποῖο εἶναι γραμμένη με κιννάβαρη στὰ ρώσικα ἡ ἐπιγραφή⁶ “τῆς τσαρίνας καὶ μεγάλης δούκισσας Ἀναστασίας”, συζύγου τοῦ Ἰβάν τοῦ Τρομεροῦ (γύρω στὰ 1530/32–1560). Πάνω ἀπὸ τὴν ἐπιγραφή σέ σταυρόσχημο μονόγραμμα ἀποδίδεται τὸ ὄνομα τῆς Μονῆς “Β(α)τ(ο)π(ε)δ(ίου)”.

Ἡ ἀπεικόνιση τῆς ἁγίας Ἄννης με τὴν κόρη τῆς Παναγία στὴν ἀγκαλιά εἶναι σχετικὰ σπάνιο εἰκονογραφικὸ θέμα, ἐμπνευσμένο ἀπ’ αὐτὸ τῆς Θεοτόκου βρεφοκρατοῦσης⁷. Στὴν ζωγραφικὴ τοῦ τέλους τοῦ 13ου καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ 14ου αἰώνα τὸ θέμα αὐτὸ ἀπαντᾷ με παραλλαγές στὶς τοιχογραφίες τοῦ ναοῦ τῆς Μεταμορφώσεως στὸ Πυργὶ Εὐβοίας (τέλη 13ου ἀρχές 14ου αἰώνα), τοῦ Ἁγίου Στεφάνου στὴν Καστοριά (τέλος 13ου αἰώνα) καὶ τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ὁρφανοῦ Θεσσαλονίκης (γύρω στὰ 1315)⁸.

Τὸ ρούχο τῆς ἁγίας Ἄννης καὶ τῆς Παναγίας ἀποδίδεται σέ πλατιῆς ἐπίπεδες πτυχές, οἱ ἀκμές τοῦ ὁποῖων τονίζονται με ἀσημί ψηφίδες, τεχνικὴ πού παρατηρεῖται σέ ψηφιδωτές εἰκόνες τοῦ τέλους τοῦ 13ου καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ 14ου αἰώνα⁹. Γιὰ τὴν ἀπόδοση τοῦ προσώπου (εἰκ. 12) χρησιμοποιοῦνται μικροσκοπικῆς ψηφίδες, τίς ὁποῖες ὁ καλλιτέχνης διατάσσει με τονικὴ διαβάθμιση, ἐπιδιώκοντας ζωγραφικὸ ἀποτέλεσμα. Ἔτσι, χρησιμοποιεῖ περιγράμματα καφέ, σκιές λαχανί, σταρένια σάρκα πού ροδίζει πλάτιά λευκά φῶτα, πού φωτίζουν τὸ μέτωπο, τὴν περιοχὴ γύρω ἀπὸ τὰ μάτια καὶ τὸ πηγούνι. Ἀνάλογη τεχνικὴ, ζωγραφικοῦ χαρακτήρα, γιὰ τὴν ἀπόδοση τοῦ προσώπου παρατηρεῖται σέ ψηφιδωτές εἰκόνες τοῦ τέλους τοῦ 13ου καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ 14ου αἰώνα¹⁰ ἀλλὰ καὶ σέ μνημειακά ψηφιδωτὰ σύνολα τῆς δεκάετίας τοῦ 14ου αἰώνα¹¹.

Με βάση τὰ παραπάνω ἔχουμε τὴν γνώμη ὅτι ἡ ψηφιδωτὴ εἰκόνα τῆς ἁγίας Ἄννης μπορεῖ νά χρονολογηθεῖ στὸ τέλος τοῦ 13ου ἢ στὶς ἀρχές τοῦ 14ου αἰώνα. Ἐχοντας ὅμως ὑπόψη ὅτι ἡ ἀσημένια ἐπένδυση τῆς εἰκόνας χρονολογεῖται στὶς ἀρχές τοῦ 14ου αἰώνα¹² καὶ ὅτι ἡ ἐπένδυση καὶ ἡ ψηφοθέτηση





εικόνας, όπως αποδείχθηκε από έρευνα έγιναν συγχρόνως¹⁴, τότε η χρονολόγηση της εικόνας στις αρχές του 14ου αιώνα είναι πολύ πιθανή¹⁵.

2. Σταύρωση (33x30 εκ.)

Στήν ψηφιδωτή εικόνα της Σταυρώσεως¹⁶ ο Χριστός (είκ. 15, 264) εικονίζεται νεκρός πάνω στον σταυρό, με έκτεταμένα τά χέρια, έχοντας καμπυλωμένο τό κορμί, με στροφή ελαφρά προς τά δεξιά, και γερμένο τό κεφάλι. Έκατέρωθεν του σταυρού, συμμετρικά προς τόν έσταυρωμένο, εικονίζεται, αριστερά, ή Παναγία μέ συγκρατημένη θλίψη, ύψώνοντας τό κεφάλι προς τόν Χριστό, και δεξιά ό Ιωάννης, περιίλυπος, κλειστός στόν έαυτό του σέ χαλαρή στάση, πού θυμίζει μορφές αρχαίων έπιτυμβίων. Η Παναγία φοράει καφέ χιτώνα και μαφόριο βαθυκύανο, ενώ ό Ιωάννης βαθυκύανο χιτώνα και καφεκόκκινο ιμάτιο. Έπιγραφές Μ(ΗΤΗ)Ρ Θ(ΕΟ)Υ και Ο Α(ΓΙΟΣ) ΙΩ(ΝΝΗΣ) συνοδεύουν τήν Παναγία και τόν Ιωάννη.

Κάτω από τήν όριζόντια κεραία του σταυρού εικονίζονται δύο άγγελοι νά πετούν απομακρυνόμενοι. Η σκηνή της Σταυρώσεως εξελίσσεται μπροστά στό τείχος της Ιερουσαλήμ, πού εικονίζεται στό βάθος μέ τρόπο συμβατικό και διακοσμητική αντίληψη. Τό βάθος στό άνω τμήμα της εικόνας διαμορφώνεται μέ άσημένιες ψηφίδες, πού έχουν καταπέσει στό μεγαλύτερο μέρος, ενώ στό κάτω τμήμα μέ πράσινες για ύποδήλωση του φυσικού έδαφους, πού είναι διάστικτο μέ σχηματικά, λευκά και βαθυκύανα άνθη.

Τό περίγραμμα των φωτοστεφάνων αποδίδεται μέ έναλλαγή λευκών, βαθυκύανων και κόκκινων ψηφίδων έν είδει ζατριχίου. Ανάλογης μορφής πρέπει νά ήταν και τό βάθος των φωτοστεφάνων, αλλά οι ψηφίδες έχουν έκπέσει στό μεγαλύτερο μέρος. Τό άνω μέρος της εικόνας πλαισιώνεται μέ συνεχόμενους πολύχρωμους ρόμβους, πού απομονώνουν, έξαιρώντας τήν μορφή του έσταυρωμένου.

Τό λιτό εικονογραφικό σχήμα της Σταυρώσεως, πού περιορίζεται στά κύρια πρόσωπα, μέ τά έπιμέρους εικονογραφικά στοιχεία, όπως είναι ή στάση του Χριστού, οι άγγελοι πού πετούν απομακρυνόμενοι και τό τείχος της Ιερουσαλήμ, ανάγεται στην εικονογραφική παράδοση του 11ου-12ου αιώνα¹⁷. Ωστόσο τό εικονογραφικό αυτό σχήμα έπιβιώνει και στην παλαιολόγιο περίοδο, όπως φαίνεται όχι μόνο από τήν εικόνα της Μονής Βατοπαιδίου, αλλά και από άλλες ψηφιδωτές ή μή εικόνες, όπως είναι ή Σταύρωση του Βερολίνου (τέλος 13ου



Είκ. 12. Η Αγία Άννα μέ τήν Παναγία.
Λεπτομέρεια της είκ. 11 και 254.

Είκ. 13. Σταύρωση. Ο άγιος Ιωάννης.
Λεπτομέρεια της είκ. 14 και 264.

Leihfrist: 07-05-20

Standort: PSt

Theke 236

PSt Ortsleihe / Fernleihe

000014 31

αντιληψη. Το βαθος στο ανω τμημα τῆς εἰκόνας διαμορφώνεται

κπέσει

τμημα

ἔδά-

, λευ-

ἀπο-

ον καί

νάλο-

ς τῶν

ἐκπέ-

ος τῆς

πολύ-

ζαίρο-

χυρώ-

πα, μέ

ὅπως

ού πε-

ῆς Ἰε-

ή πα-

σο τό

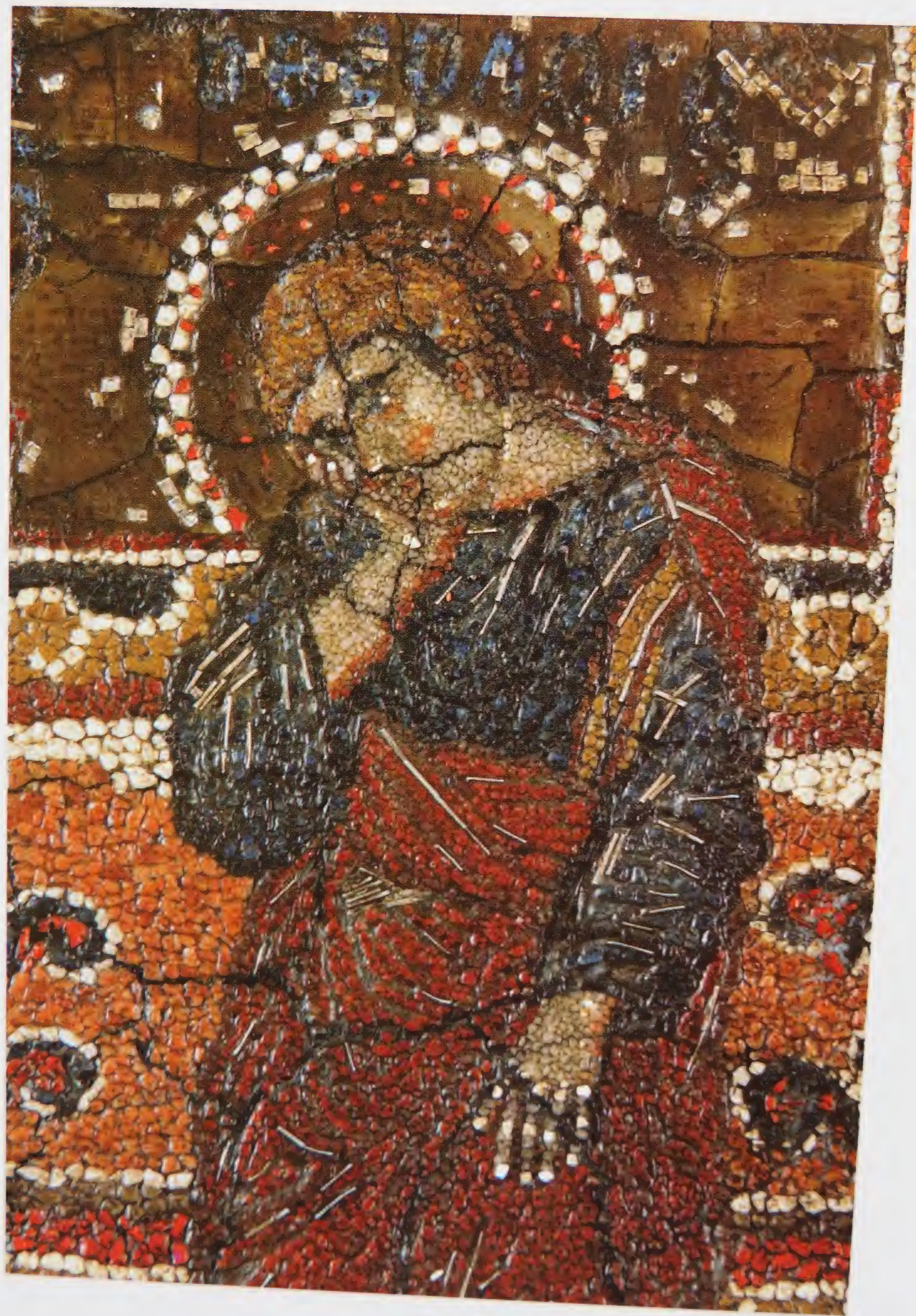
ί στήν

ι μόνο

ἀλλά

ὅπως

ς 13ου



Εἰχ. 13. Σταύρωση. Ὁ ἅγιος Ἰωάννης.
Λεπτομέρεια τῆς εἰχ. 14 καί 264.



αιώνα), ή Σταύρωση από τό ψηφιδωτό Δωδεκάορτο της Φλωρεντίας (άρχές 14ου αιώνα)¹⁸ κ.ά.

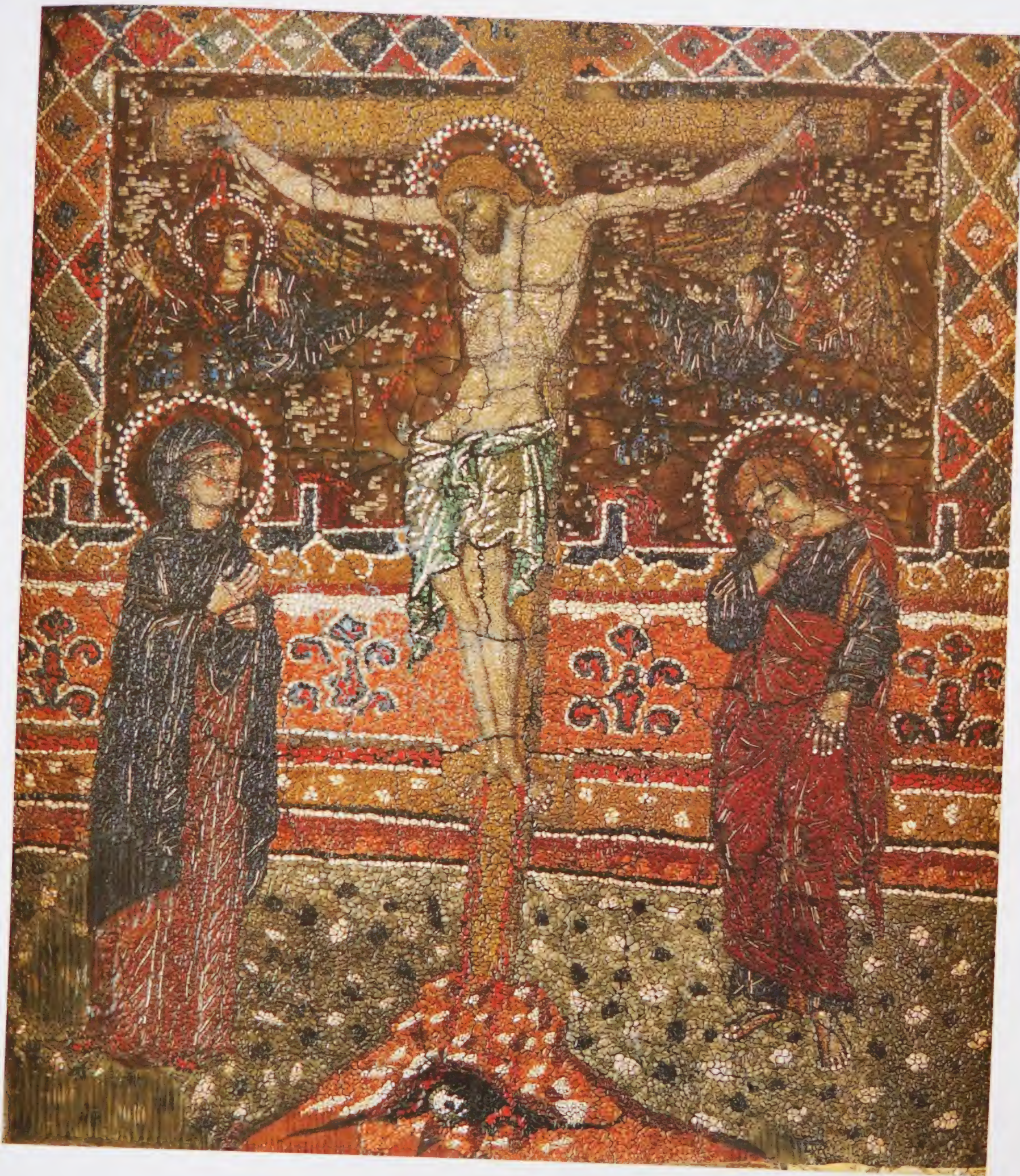
Από τεχνική άποψη ή Σταύρωση ξεχωρίζει από τήν χρωματική ποιικιλία, τήν διακοσμητική τάση καί τήν χρήση άπειροελάχιστων στό μέγεθος, πολύχρωμων ψηφιδών τίς όποιες ό καλλιτέχνης χειρίζεται μέ έξαιρετική δεξιοτεχνία.

Τά ένδύματα, έάν έξαιρέσουμε τό περίζωμα του Χριστου, αποδίδονται σέ μονοχρωμία καί οί πτυχές όρίζονται μέ τριχοειδή φύλλα άσημιου σέ άπομίμηση τεχνικής σμάλτου, πού δίνουν τήν έντύπωση της γραμμικής φωτεινής άνταύγειας. Από τήν άλλη τό πρόσωπο (είκ. 13, 14), μέ τήν σταρένια σάρκα πού ροδίζει καί τά “φῶτα” πού “τρεμοπαίζουν” σάν άπειροελάχιστες κηλίδες στό μέτωπο, γύρω από τά

μάτια καί στήν μύτη, αποδίδεται μέ τρόπο ζωγραφικό καί μέ αξιοθαύμαστη δεξιοτεχνία στήν λεπτομέρεια.

Παρόμοια τεχνική ζωγραφικού χαρακτήρα στήν άπόδοση του ρούχου καί του προσώπου διαπιστώνουμε στήν ψηφιδωτή εικόνα του Χριστου Έμμανουήλ (τέλος 13ου αιώνα) του Ιστορικού Μουσείου της Μόσχας, πού προέρχεται από τό Άγιον Όρος¹⁹. Άκόμα άνάλογης μορφής φωτοστέφανο καί πλαίσιο άπαντά στά ψηφιδωτά στήν Πόρτα Παναγιά της Θεσσαλίας, στήν εικόνα Δωδεκαόρτου της Φλωρεντίας (άρχές 14ου αιώνα) καί στήν ψηφιδωτή εικόνα των τεσσάρων Ιεραρχών (άρχές 14ου αιώνα) του Hermitage²⁰.

Μέ βάση τά παραπάνω στοιχεΐα, εΐκονογραφικά, τεχνικά καί τεχνοτροπικά, έχουμε τήν γνώμη ότι ή εικόνα χρονολογείται στό τέλος του 13ου μέ άρχές του 14ου αιώνα. Τήν ίδια περίοδο χρονολογείται καί ή επένδυση της εικόνας²¹.



Είχ. 15. Σταύρωση. Λεπτομέρεια της είχ. 264. Τέλος 13ου-άρχες 14ου αιώνα.





ΓΡΑΠΤΕΣ ΕΙΚΟΝΕΣ
Εἰκόνες τοῦ 12ου αἰώνα

1. Ἐπιστύλιο τέμπλου

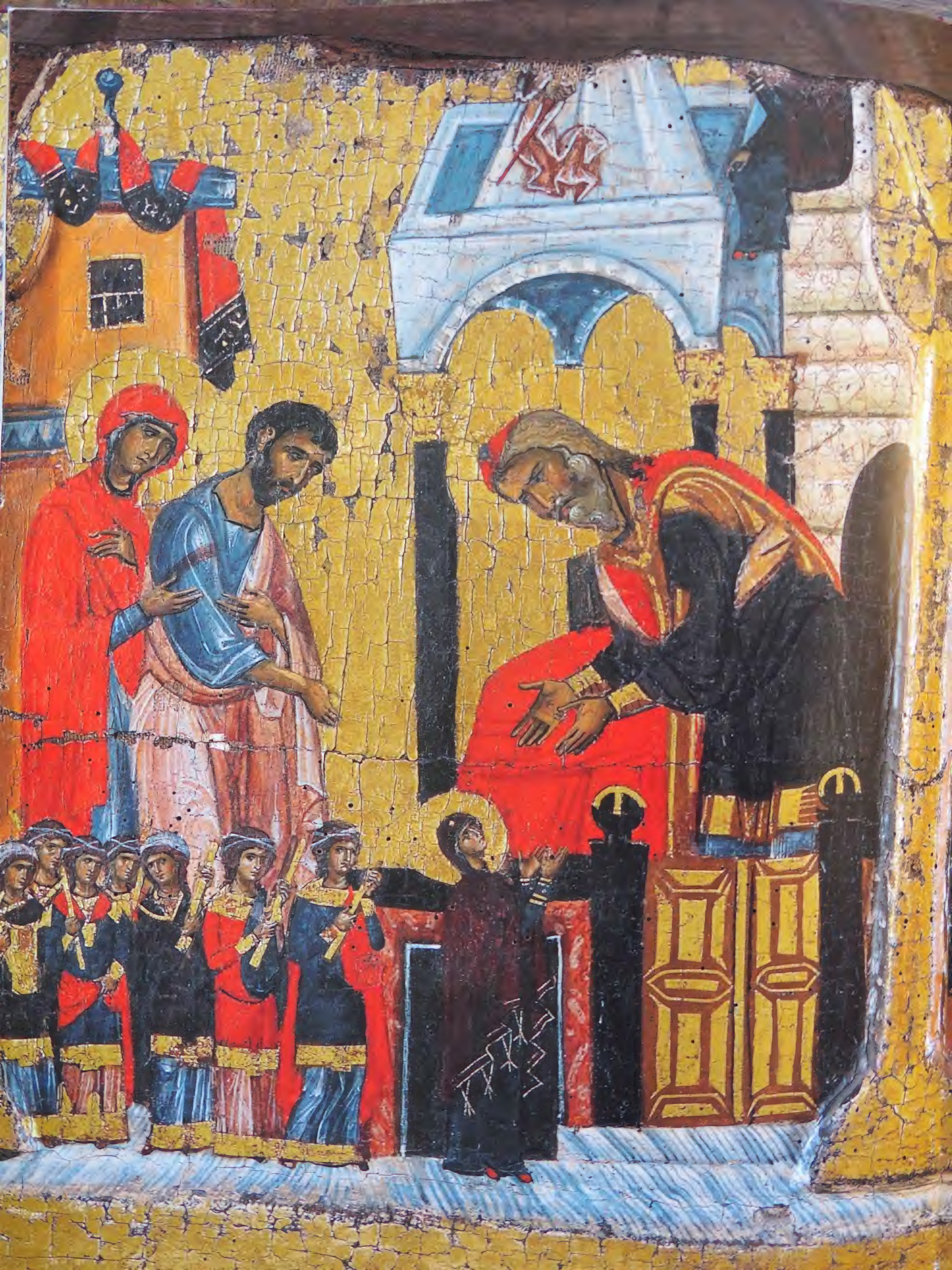
Από τὰ πιά σημαντικά ἔργα πού σώζονται στήν Μονή Βατοπαιδίου καί στό Ἅγιον Ὄρος εὐρύτερα εἶναι τό ἐπιστύλιο τέμπλου, πού διατηρήθηκε εὐλαβικά στήν Μονή (εἰκ. 16–40), καί τό ὁποῖο ἔγινε γνωστό στόν ἐπιστημονικό κόσμο μέ τήν δημοσίευση τό 1966 ἀπό τόν ἀκαδημαϊκό Μ. Χατζηδάκη¹. Πρόσφατα ἔγινε ἡ συντήρηση τοῦ ξύλου καί τῆς ζωγραφικῆς, πού ἀπεκάλυψε σ' ὅλη τήν λαμπρότητα τήν ὑψηλή καλλιτεχνική ποιότητα τοῦ ἔργου².

Τό ἐπιστύλιο σώζεται σήμερα σέ τέσσερα κομμάτια, (εἰκ. 18, 21, 22, 30) τά ὁποῖα φέρουν ἀνάγλυφα τόξα, πού στηρίζονται σέ κολονάκια, καί ὀρίζουν δεκατρία συνολικά διάχωρα μέ παραστάσεις³. Ἐξέχον αὐτόξυλο πλαίσιο, πλάτους 10 ἐκ., πλαισιώνει τήν τοξοστοιχία στό ἐπάνω καί κάτω μέρος τοῦ ἐπιστυλίου. Στήν πίσω πλευρά τῶν τεσσάρων τμημάτων τοῦ ἐπιστυλίου, πάνω σέ λευκό ἐπίχρυσμα ἀπεικονίζεται κόσμημα μέ “σηρικούς” κύκλους, (εἰκ. 40) μέσα στούς ὁποίους παριστάνονται σταυροί⁴.

Τά ἐπιστύλια τέμπλου τοῦ 12ου αἰώνα, πού εἶναι γνωστά μέχρι σήμερα, προέρχονται κυρίως ἀπό τήν Μονή τῆς Ἁγίας Αἰκατερίνης στό Σινᾶ καί λιγότερο ἀπό τό Ἅγιον Ὄρος⁵. Ἀπό τά ἐπιστύλια τοῦ Σινᾶ τό ἐπιστύλιο τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου διαφέρει κυρίως στό μέγεθος, γιατί εἶναι ὄχι μόνο πιά μακρύτερο, ἀλλά

Εἰκ. 16. Ἐπιστύλιο τέμπλου. Ἡ Θεοτόκος καί ὁ Ἰωσήφ ἀπό τὰ Εἰσόδια τῆς Θεοτόκου. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 18.
Εἰκ. 17. Ἐπιστύλιο τέμπλου. Ἱερεῖς ἀπό τήν Παράδοση τῆς Θεοτόκου στόν Ἰωσήφ. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 18.







Standort: Folio 10v
Thema: 2.36
Leihfrist: 07.09.2019
Leihe / Fernleihe



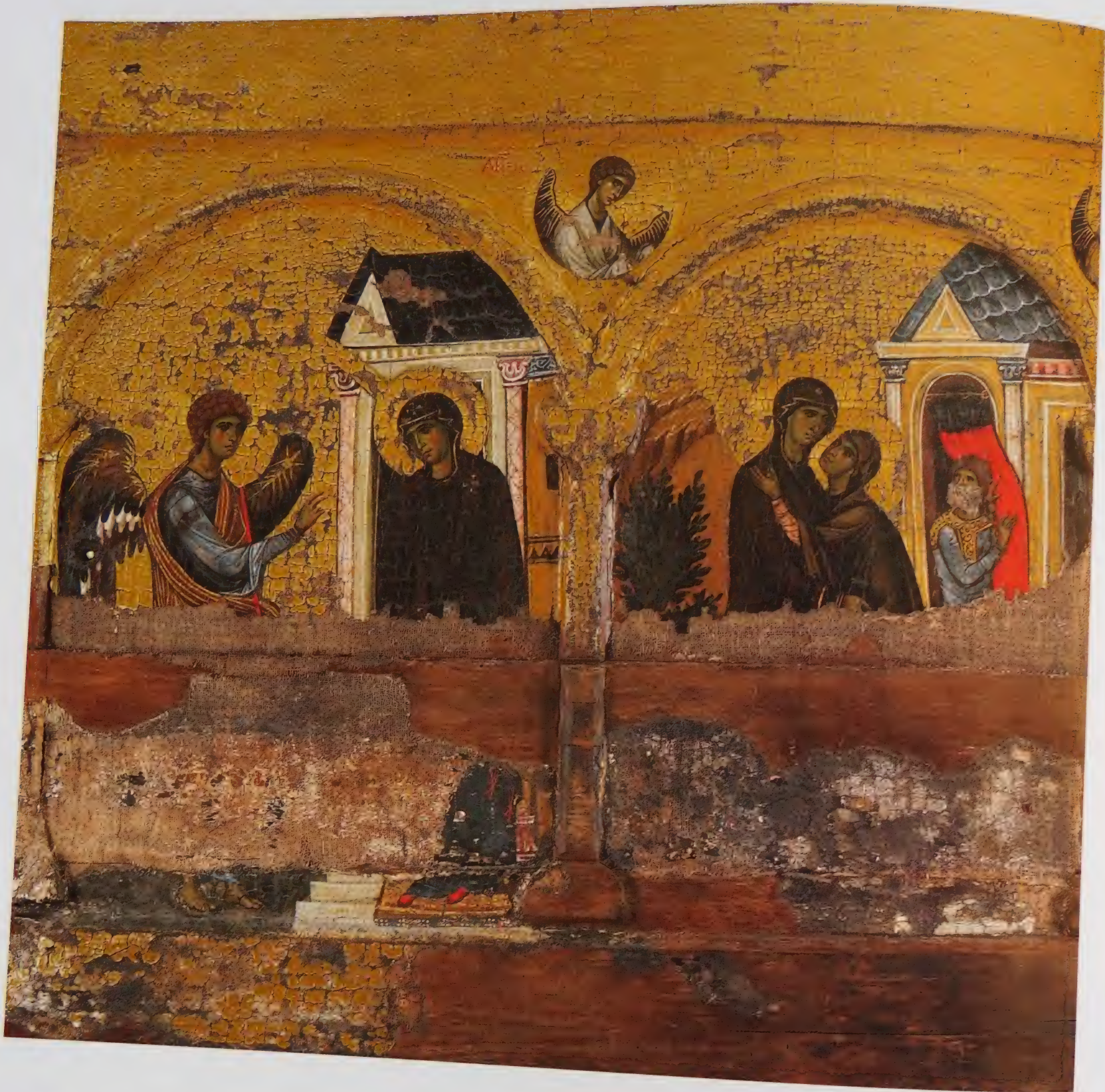
Εἰκ. 18. (Προηγούμενο δισέλιδο). Ἐπιστύλιο τέμπλου. Τά Εἰσόδια τῆς Θεοτόκου καί ἡ Παράδοση τῆς Θεοτόκου στόν Ἰωσήφ (πρῶτο τμήμα, 40,5–45,5x71,5 ἐκ.).

Εἰκ. 19. Ἐπιστύλιο τέμπλου. Ὁ Ἰωσήφ καί οἱ μνηστῆρες ἀπό τήν Παράδοση τῆς Θεοτόκου στόν Ἰωσήφ. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 18.



καί πιό ψηλό⁶. Αυτό δείχνει ότι τό ἐπιστύλιο τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου ἦταν προορισμένο ὄχι γιά τό τέμπλο ἑνός παρεκκλησίου, ἀλλά γιά τό μαρμάρινο τέμπλο τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς⁷.

Ἐχοντας μάλιστα ὑπόψη τήν γενομένη ἀποκατάσταση τοῦ μαρμαρίνου τέμπλου τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς, πάνω στόν κοσμήτη τοῦ ὁποίου τοποθετεῖται κατά τό δεύτερο μισό τοῦ 12ου αἰώνα τό ἐπιστύλιο, ἔχουμε τήν γνώμη ὅτι τό ἐπιστύλιο δέν περιορίζονταν μόνο στό κεντρικό τμήμα τοῦ κοσμήτη, ὅπως ἔχει προταθεῖ⁸, ἀλλά ἐπεκτείνονταν καί στά πλάγια τμήματα αὐτοῦ. Αυτό συνάγεται ἀπό τό γεγονός ὅτι, ὅπως θά δοῦμε, ἀπό τό ἐπιστύλιο ἀπουσιάζουν βασικές σκηνές τοῦ Δωδεκαόρτου, ὅπως εἶναι ἡ Γέννηση, ἡ Ἰπαπαντή, ἡ Βάπτισις, ἡ Μεταμόρφωσις, ἡ Κοίμησις τῆς Θεοτόκου, κ.ἄ. Συνεπῶς, παρά τήν ἀποψη τοῦ Χατζηδάκη⁹, οἱ σκηνές τοῦ ἐπιστυλίου ἀπό τήν ζωή τοῦ Χριστοῦ καί τῆς Παναγίας θά ξεπερνοῦσαν κατά πολύ τίς δεκαπέντε, καί τό συνολικό μήκος αὐτοῦ θά ὑπερέβαινε τά πέντε μέτρα.



Κεντρικό θέμα τοῦ ἐπιστυλίου εἶναι ἡ συνεπτυγμένη μορφή τῆς Μεγάλης Δεήσεως, (εἰκ. 30) πού ἀπλώνεται σέ πέντε διάχωρα, ἐνῶ στά ὑπόλοιπα διάχωρα, ἀπό τά ὅποια σώζονται, ὅπως εἶδαμε, τά ὀκτώ, ἀπεικονίζονται σκηνές ἀπό τήν ζωή τῆς Παναγίας καί κυρίως τοῦ Χριστοῦ. Εἰδικότερα στό κεντρικό διάχωρο τῆς Μεγάλης Δεήσεως, πού εἶναι καί τό κεντρικό τοῦ ἐπιστυλίου, εἰκονίζεται ὁ Χριστός ἐνθρονος (εἰκ. 33), ἐνῶ σέ τέσσερα διάχωρα ἀνά δύο ἐκατέρωθεν τοῦ Χριστοῦ, παριστάνονται, ὁλόσωμοι, σέ δέηση, ἡ Παναγία, ἀριστερά, καί ὁ Πρόδρομος (εἰκ. 36), δεξιά, συνοδευόμενοι ἀπό ἕνα ἄγγελο (εἰκ. 31). Τό θέμα τῆς Μεγάλης Δεήσεως κλείνει μέ ἄλλα δύο διάχωρα, στά ὅποια ἀπεικονίζονται ὁ ἀπόστολος Πέτρος καί ὁ εὐαγγελιστής Ἰωάννης ὁ Θεολόγος, ἀριστερά (εἰκ. 35), καί ὁ ἀπόστολος Παῦλος καί ὁ εὐαγγελιστής Λουκάς, δεξιά (εἰκ. 34). Στά τριγωνικά διάκενα, πού σχηματίζονται στήν συμβολή τῶν

Εἰκ. 21. Ἐπιστύλιο τέμπλου. Ὁ Εὐαγγελισμός τῆς Θεοτόκου καί ἡ Ἐπίσκεψη τῆς Παναγίας στήν Ἐλισάβετ (δεύτερο τμήμα, 75 x 69 ἐκ.). Δεύτερο μισό 12ου αἰώνα.



τόξων, εικονίζονται ἕξι προτομές ἀγγέλων, στραμμένων ἀνά τρεῖς πρὸς τὸν Χριστό πού εἰκονίζεται στό κέντρο (εἰκ. 30).

Οἱ σωζόμενες σκηνές ἀπὸ τὴν ζωὴ τῆς Παναγίας καὶ τοῦ Χριστοῦ ἀπλώνονται σέ ὀκτώ διάχωρα ἀπὸ τὰ δέκα διάχωρα, πού ὑποθέτει ὁ Χατζηδάκης ὅτι σώζονταν ἀρχικά, καὶ οἱ ὁποῖες εἶναι οἱ ἀκόλουθες: Τὰ Εἰσόδια τῆς Θεοτόκου, ἡ Παράδοση τῆς Θεοτόκου στὸν Ἰωσήφ, ὁ Εὐαγγελισμός, ἡ Ἐπίσκεψη τῆς Παναγίας στὴν Ἑλισσάβετ¹⁰, ἡ Ἀνάσταση τοῦ Λαζάρου, ἡ Βαΐοφόρος, ἡ Σταύρωση καὶ ἡ Ἀποκαθήλωση. Στά μὴ σωζόμενα δύο διάχωρα, σύμφωνα μέ τίς τάσεις τῆς εἰκονογραφίας τῆς ἐποχῆς, ὑποθέτουμε ὅτι θά ἀπεικονίζονταν, ὁ Ἐπιτάφιος Θρῆνος καὶ ἡ εἰς Ἄδου Κάθοδος¹¹.

Εἰκ. 22. Ἐπιστύλιο τέμπλου. Ἡ Σταύρωση καὶ ἡ Ἀποκαθήλωση (τέταρτο τμῆμα, 71,5x69 ἐκ.).

Δεύτερο μισό 12ου αἰώνα.

Εἰκ. 23 (Ἐπόμενο δισέλιδο). Ἐπιστύλιο τέμπλου. Ἡ Σταύρωση καὶ ἡ Ἀποκαθήλωση. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 22.





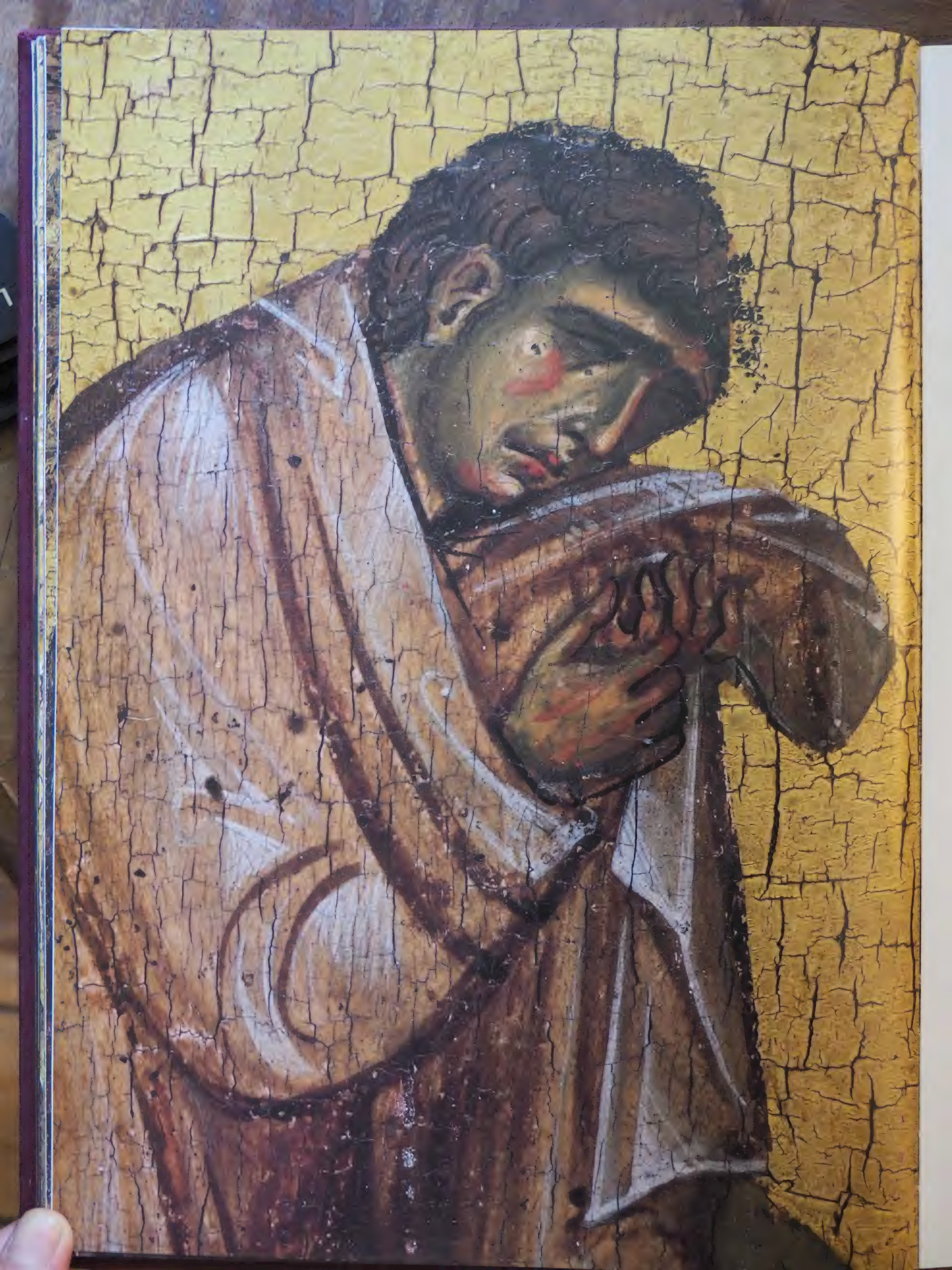
Στό ἐπιστόλιο τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου κεντρικό θέμα, ὅπως συνηθίζεται στίς γνωστές εἰκόνες ἐπιστυλίου τοῦ 12ου αἰώνα ἀπό τό Σινᾶ¹², εἶναι μία συνεπτυγμένη μορφή τῆς Μεγάλης Δεήσεως, σέ συνδυασμό μέ σκηνές τοῦ Δωδεκαόρτου. Ἡ διαφορὰ μέ ἄλλα παραδείγματα εἶναι ὅτι ἡ Μεγάλη Δέηση τῆς



Μονῆς Βατοπαιδίου, παρά τὴν συνεπτυγμένη μορφή, παραμένει “μία ἀπὸ τίς πιο πολυπρόσωπες Μεγάλες Δεήσεις πού ξέρουμε σέ εἰκόνες ἐπιστολίου τῆς ἐποχῆς αὐτῆς”¹⁴.

Ἀπὸ εἰκονογραφικὴ ἄποψη οἱ σκηνές τοῦ Δωδεκαόρτου κινοῦνται στό πνεῦμα τῶν τάσεων τῆς κομνηνείας ζωγραφικῆς τοῦ 12ου αἰώνα. Οἱ συνθέσεις εἶναι ὀλιγοπρόσωπες, ἰσόρροπες καί συμμετρικές μέ

Εἰχ. 25. Ἐπιστόλιο τέμπλου. Ἡ Ἀποκαθήλωση. Λεπτομέρεια τῆς εἰχ. 23.





Είχ. 26. Επιστόλιο τεμπλου. Ο ἅγιος Ἰωάννης ἀπὸ τὴν Ἀποκαθήλωση. Λεπτομέρεια τῆς εἰχ. 23.

Είχ. 27. Επιστόλιο τεμπλου. Ο Ἰωσήφ Ἀριμαθαίας ἀπὸ τὴν Ἀποκαθήλωση. Λεπτομέρεια τῆς εἰχ. 23.



Εἰκ. 28. Ἐπιστόλιο τέμπλου. Ἡ Παναγία τῆς Σταυρώσεως. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 23.
Εἰκ. 29. Ἐπιστόλιο τέμπλου. Ὁ ἅγιος Ἰωάννης καὶ ὁ ἑκατόνταρχος ἀπὸ τὴν Σταυρώσει. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 23.





κυρίαρχο στοιχείο την ανθρώπινη μορφή, ενώ τό φυσικό περιβάλλον καί τά κτήρια ἀναπτύσσονται διακριτικά στόν χώρο, ὑπογραμμίζοντας τήν θέση καί τόν ὄγκο τῆς ἀνθρώπινης μορφῆς. Εἰδικότερα ἡ Ἀνάσταση τοῦ Λαζάρου (εἰκ. 37) θυμίζει τό Ψαλτήριο τῆς Μελισσάνθης καί τήν Capella Palatina τοῦ Palermo¹⁴, ἐνῶ ἡ Βαΐοφόρος (εἰκ. 38, 39, 48) συγγενεῦει μέ τήν ὁμώνυμη σκηνή σέ ἐπιστύλιο καί σέ τετράπτυχη εἰκόνα τοῦ Σινᾶ, καθῶς καί σέ μικρογραφία τοῦ κώδικα 93 τῆς Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης Ἀθηνῶν¹⁵. Ἡ Σταύρωση (εἰκ. 22, 23), ἐπίσης, βρίσκεται πολύ κοντά στήν Σταύρωση ἀπό τό Τετραευάγγελο τῆς Πάρμας ἀρ. 5, ὅχι μόνο στό εἰκονογραφικό σχῆμα, στήν στάση καί χειρονομία τῶν μορφῶν, ἀλλά καί στήν τοξοστοιχία τοῦ βάθους μέ τήν ὁποία δηλώνεται ἡ πόλη τῆς Ἱερουσαλήμ¹⁶.

Ἀκόμα, ὁρισμένες εἰκονογραφικές λεπτομέρειες τοῦ ἐπιστυλίου τό συνδέουν καί πάλι μέ τήν ζωγραφική τοῦ 12ου αἰῶνα καί τῶν ἀρχῶν τοῦ 13ου αἰῶνα. Ἔτσι, τό διάφανο περίζωμα τοῦ Χριστοῦ στήν Σταύρωση, πού ἀπαντᾷ καί στήν Ἀποκαθήλωση τοῦ ἐπιστυλίου, τό βρίσκουμε σέ εἰκόνα Σταύρωσης τῆς Μονῆς τοῦ Σινᾶ μέ μετάλλια ἀγίων καί ἀγγέλων (δεύτερο ἢ τρίτο τέταρτο 12ου αἰῶνα), στό Τετραευάγγελο τῆς Πάρμας καί στόν κώδικα ἀρ. 762 τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου (12ος αἰῶνας)¹⁷. Ἐπίσης στήν Ἀποκαθήλωση (εἰκ. 22, 23) ὁ καλλιτέχνης ἀκολουθεῖ ἕνα σπάνιο εἰκονογραφικό τύπο, σύμφωνα μέ τόν ὁποῖο ἡ Παναγία δεξιᾷ, καί ὅχι ἀριστερά, δέχεται στήν ἀγκαλιά της τόν Χριστό, ἔχοντας δίπλα της τόν Ἰωσήφ Ἀριμαθαίας. Ὁ εἰκονογραφικός αὐτός τύπος, ἀπαντᾷ σέ περιορισμένο ἀριθμό ἔργων ἀπό τόν 10ο αἰῶνα καί μετά¹⁸.

Ἀπό τήν ζωή τῆς Παναγίας ἀπεικονίζονται δύο σκηνές, τά Εἰσόδια τῆς Θεοτόκου (εἰκ. 18) καί ἡ Παράδοση τῆς Παναγίας στόν Ἰωσήφ (εἰκ. 18). Στά Εἰσόδια τῆς Θεοτόκου ἐντυπωσιάζει ἡ ρεαλιστική ἀπεικόνιση ὡς κορασίδων τῆς Παναγίας καί τῶν ἐπτά Παρθένων πού τήν συνοδεύουν (εἰκ. 20), καθῶς εἰκονίζονται μικρές στήν ἡλικία καί στό ὕψος, σέ σχέση μέ τίς πανύψηλες μορφές τῶν ἡλικιωμένων γονέων της καί τοῦ Ζαχαρία (εἰκ. 16, 18). Στήν δεύτερη σκηνή, τῆς Παράδοσης τῆς Παναγίας στόν Ἰωσήφ (εἰκ. 17,

Εἰκ. 31. (Ἐπόμενες σελίδες). Ἐπιστύλιο τέμπλου. Ἄγγελος τῆς Μεγάλης Δεήσεως. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 30.



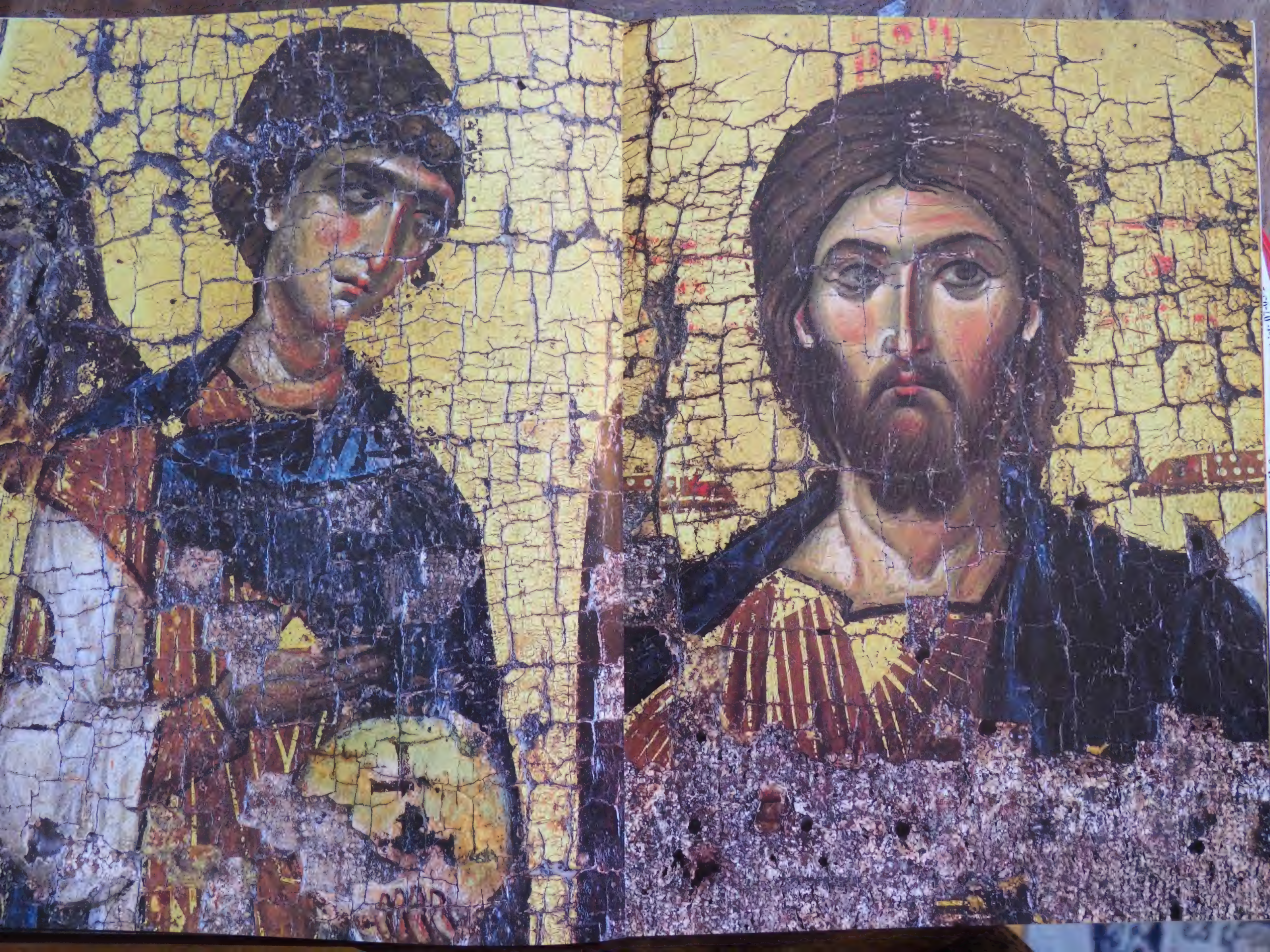
Εἰκ. 30. Ἐπιστύλιο τέμπλου. Ἡ Μεγάλη Δέηση, ἡ Ἀνάστασις τοῦ Λαζάρου καί ἡ Βαΐοφόρος (τρίτο τμήμα, 213 x 69 ἐκ.). Δεύτερο μισό 12ου αἰώνα.

18, 19), παρουσιάζεται ἡ πρωτοτυπία ὅτι οἱ ἱερεῖς εἶναι δύο καί ὄχι ἓνας, ἐνῶ ὁ Ἰωσήφ πού σκύβει ἐπικεφαλῆς ὁμάδος μνηστήρων, εἰκονίζεται χωρίς νά κρατάει ραβδί ἀνθισμένο ἢ ραβδί μέ περιστέρι¹⁹.

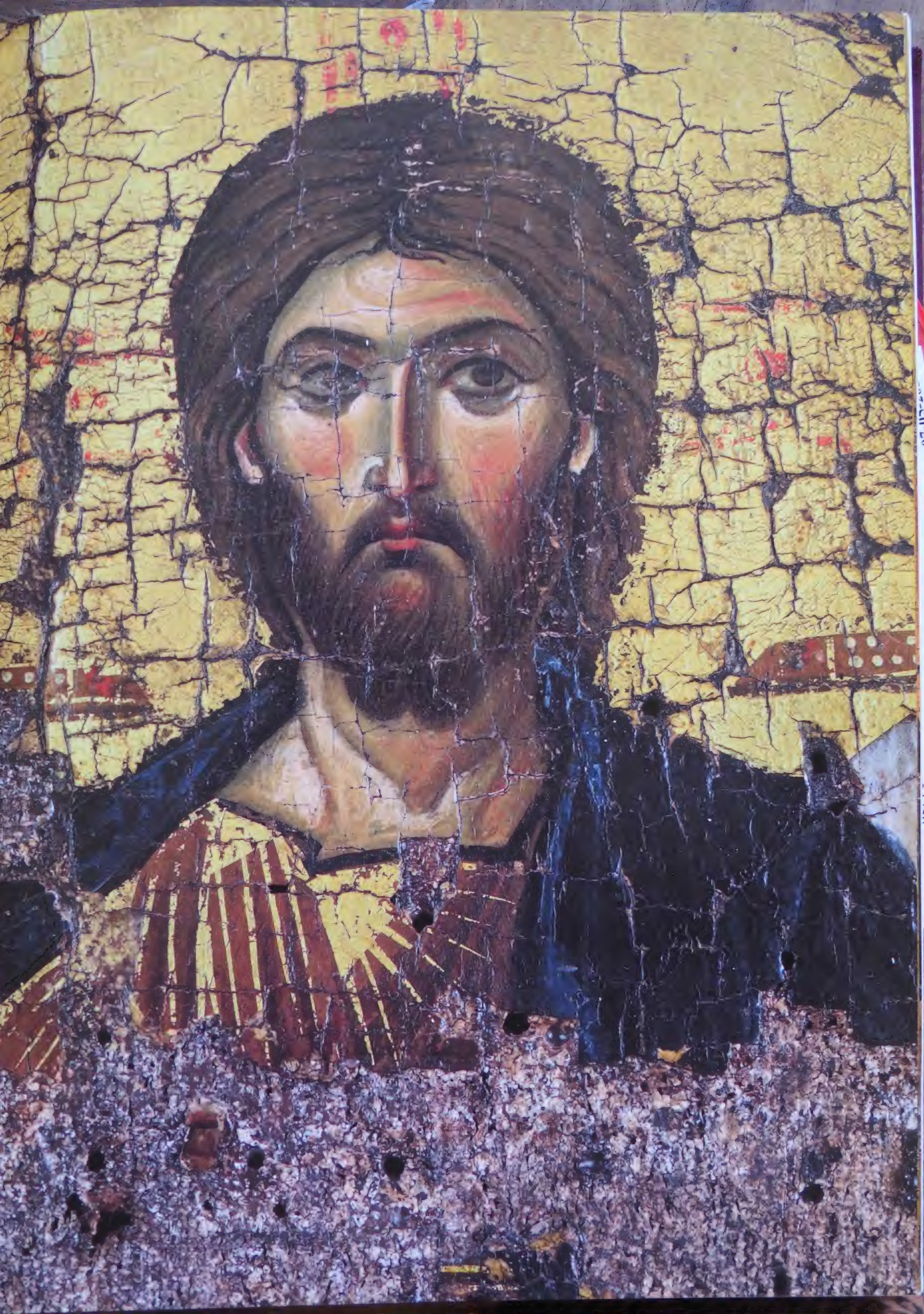
Ἀπό ἀπόψεως τέχνης τόσο ἡ Μεγάλη Δέηση, ὅσο καί οἱ σκηνές τοῦ Δωδεκαόρτου τοῦ ἐπιστυλίου κινοῦνται, τυπολογικά καί τεχνοτροπικά, στό πνεῦμα τῆς ζωγραφικῆς τοῦ 12ου αἰώνα. Εἰδικότερα ἡ Μεγάλη Δέηση (εἰκ. 30), πού ἀποτελεῖ μιά αὐτόνομη σύνθεση μέ ἐνότητα ζωγραφικοῦ ὕφους, συγκροτεῖται γύρω ἀπό τήν κεντρική μορφή τοῦ Χριστοῦ, πού ἐντυπωσιάζει μέ τό μέγεθος καί τήν καλλιτεχνική αὐτάρχεια. Τό πρόσωπο τοῦ Χριστοῦ (εἰκ. 32) θυμίζει τόν Χριστό Ἀντιφωνητή στήν Ἐπισκοπή τῆς Μάνης (τέλος 12ου – ἀρχές 13ου αἰώνα), τόσο στό φυσιολογικό τύπο, ὅσο καί στό ἐκφραζόμενο ἦθος, καθῶς καί τό κεφάλι τοῦ Χριστοῦ ἀπό τήν εἰκόνα τῆς Μεταμορφώσεως στό Μουσεῖο Hermitage τῆς Πετρούπολης²⁰. Ἐπίσης τό πρόσωπο τοῦ ἀγγέλου (εἰκ. 31), πού συνοδεύει τήν Παναγία, τυπολογικά θυμίζει τό πρόσωπο τῆς ψηφιδωτῆς εἰκόνας τοῦ ἀγίου Δημητρίου (12ος αἰώνας) στήν Μονή Ξενοφώντος²¹.

Ἀπό τεχνική ἄποψη τό πρόσωπο τοῦ Χριστοῦ, τοῦ Ἰωάννου τοῦ Προδρόμου (εἰκ. 36), τοῦ Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου (εἰκ. 35) καί τοῦ ἀγγέλου διακρίνεται μέ τήν καθαρή διαγραφή τῶν χαρακτηριστικῶν καί τόν ζωγραφικό χαρακτήρα, καθῶς τό λαδοπράσινο τοῦ προπλάσμου διαβαθμίζεται μαλακά μέ τήν ὥχρα τῆς σάρκας καί θερμαίνεται μέ τίς πλατιές, κόκκινες κηλίδες πού ἀπλώνονται στίς παρειές καί στό μέτωπο, τεχνική πού βρίσκει τό ἀπόγειό της στούς ἀγγέλους (εἰκ. 24), πού εἰκονίζονται ἀνάμεσα στά τόξα τῶν διαχώρων. Οἱ καλλιτεχνικοί αὐτοί τρόποι, πού ἀποδίδουν τά πρόσωπα μέ γαλήνια ἔκφραση καί στοχαστικότητα, παραπέμπουν σέ τρόπους τῆς κομνήνειας ζωγραφικῆς τοῦ δεύτερου μισοῦ 12ου αἰώνα²².

Ἀπό τήν ἄλλη οἱ ὁλόσωμες μορφές τῆς Παναγίας (εἰκ. 33), τοῦ Ἰωάννου τοῦ Προδρόμου (εἰκ. 33) καί τῶν ἀποστόλων (εἰκ. 34), εἶναι ραδινές, μέ ἐλαφρά κλίση τοῦ σώματος καί τῆς κεφαλῆς πρός τόν εἰκονιζόμενο στό κέντρο Χριστό. Ἡ κίνηση αὐτή συνιστᾷ ἓνα ἐπαναλαμβανόμενο στοιχεῖο, πού συνέχει ρυθμι-







Leihfrist: 07-03-2008

Standort: PSt
Theke 236
PSt Ortsleihe / Fernleihe



Είχ. 33. Επιστύλιο τέμπλου. Ἡ Δέηση ἀπὸ τὴν σύνθεση τῆς Μεγάλης Δεήσεως. Λεπτομέρεια τῆς εἰχ. 30.

κά καὶ ἐνοποιεῖ τίς μορφές, ποὺ συγκατα
Μεγάλῃ Δέησῃ, σέ ἐνιαῖο συνθετικό σχῆμα
μικὸς αὐτὸς σύνδεσμος ἀνάμεσα στίς μορ
νίζεται στὴν ζωγραφικὴ τοῦ δευτέρου
12ου αἰώνα²³.

Ἀκόμα τὸ ροῦχο στίς μορφές, ποὺ
τὴν Μεγάλῃ Δέησῃ, πέφτει σέ πλατιές, ε
πτυχές, ποὺ καλύπτουν καὶ ἀναδεικνύου
κά τὸν ὄγκο τοῦ σώματος, χωρὶς τὴν ἐκ
τούς κυματισμούς τῆς πτυχολογίας τῆς
μνήμειας ζωγραφικῆς²⁴. Εἰδικότερα ἡ χ
στὴν πτυχολογία τοῦ ἀποστόλου Λουκ
συνδέεται στενά μὲ τὴν πτυχολογία το
τοῦ Θεολόγου στὴν Ἀποκαθλώση καὶ
ἀπὸ τὴν σκητὴ τῆς Κοινωνίας τῶν ἀπο
Nerezi (1164) καὶ τοῦ Ἁγίου Νικολάου το
στὴν Καστοριά (γύρω στὰ 1160-1180)²⁵.

Οἱ σκηνές τοῦ ἐπιστυλίου, ποὺ ἀ
στὴν ζωὴ τῆς Παναγίας καὶ τοῦ Χριστοῦ
ἐκτελεστεῖ μὲ τὴν ἴδια φροντίδα, παρὰ
ὅτι παρουσιάζουν ἐνότητα καλλιτεχνικο
τρόπων. Οἱ μορφές λ. χ. στὸν Εὐαγγελισ
καὶ στὴν Ἐπίσκεψι τῆς Παναγίας στὴν
(εἰχ. 3) εἶναι πιο ἄδρές, ἀρχαϊκὲς θά ᾤ
πρόσωπα, παρὰ τὴν κοινότητα τῶν κα
τρόπων, δείχνουν ἐπίπεδα. Ἀντίθετα
στὴν Σταύρωση (εἰχ. 28, 29) καὶ στὴν
ση (εἰχ. 25, 26) εἶναι εὐκαμπτες καὶ σ
τοῦ προσώπου παρουσιάζουν τίς ζωγρ
τές τῶν μορφῶν τῆς Μεγάλῃς Δεήσεως
τό πλάσιμο τοῦ προσώπου μὲ τίς προ
τὴν θερμὴ ὥχρα τῆς σάρκα, τίς κόκκιν
κηλίδες στίς παρειές καὶ στὸ μέτωπο, ε
μὲ ἔκδηλο τὸ ζωγραφικὸ χαρακτήρα.
ροῦμε νὰ τό δοῦμε στίς προτομές τ
μέσα σέ κυκλικά μετάρλια (εἰχ. 24), σ
τῆς Σταυρώσεως (εἰχ. 28) καὶ στὸν
Ἀποκαθλώσεως (εἰχ. 26). Παρατηρ
ὅπως καὶ στὰ πρόσωπα τῆς Μεγάλῃς
σαφὲς ὑποχώρησι τοῦ ρόλου τῆς γ
ὄφελος τῆς ἀποδόσεως τοῦ προσώπ
σκίασι, χωρὶς αὐτὸ νὰ εἶναι σέ βάρος
κοῦ χαρακτήρα τῆς μορφῆς. Στὴν

κά και ένοποιεῖ τίς μορφές, πού συγκροτοῦν τήν Μεγάλη Δέηση, σέ ένιαῖο συνθετικό σχῆμα. Ὁ ρυθμικός αὐτός σύνδεσμος ανάμεσα στίς μορφές ἐμφανίζεται στήν ζωγραφική τοῦ δεύτερου μισοῦ τοῦ 12ου αἰώνα²³.

Ἀκόμα τό ροῦχο στίς μορφές, πού συνθέτουν τήν Μεγάλη Δέηση, πέφτει σέ πλατιές, εὐθύγραμμες πτυχές, πού καλύπτουν καί ἀναδεικνύουν διακριτικά τόν ὄγκο τοῦ σώματος, χωρίς τήν ἐκζήτηση καί τούς κυματισμούς τῆς πτυχολογίας τῆς ὑστεροκομνήνειας ζωγραφικῆς²⁴. Εἰδικότερα ἡ χυτή καί ρευστήν πτυχολογία τοῦ ἀποστόλου Λουκᾶ (εἰκ. 34) συνδέεται στενά μέ τήν πτυχολογία τοῦ Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου στήν Ἀποκαθήλωση καί ἀποστόλων ἀπό τήν σκηνή τῆς Κοινωνίας τῶν ἀποστόλων τοῦ Nerezi (1164) καί τοῦ Ἁγίου Νικολάου τοῦ Κασνίτζη στήν Καστοριά (γύρω στά 1160-1180)²⁵.

Οἱ σκηνές τοῦ ἐπιστυλίου, πού ἀναφέρονται στήν ζωή τῆς Παναγίας καί τοῦ Χριστοῦ, δέν ἔχουν ἐκτελεστεῖ μέ τήν ἴδια φροντίδα, παρά τό γεγονός ὅτι παρουσιάζουν ἐνότητα καλλιτεχνικοῦ ὕφους καί τρόπων. Οἱ μορφές λ. χ. στόν Εὐαγγελισμό (εἰκ. 10) καί στήν Ἐπίσκεψη τῆς Παναγίας στήν Ἐλισσάβετ (εἰκ. 3) εἶναι πιό ἀδρές, ἀρχαϊκές θά ἴεγα, καί τά πρόσωπα, παρά τήν κοινότητα τῶν καλλιτεχνικῶν τρόπων, δείχνουν ἐπίπεδα. Ἀντίθετα, οἱ μορφές στήν Σταύρωση (εἰκ. 28, 29) καί στήν Ἀποκαθήλωση (εἰκ. 25, 26) εἶναι εὐκαμπτες καί στήν ἀπόδοση τοῦ προσώπου παρουσιάζουν τίς ζωγραφικές ἀρετές τῶν μορφῶν τῆς Μεγάλης Δεήσεως. Εἰδικότερα τό πλάσιμο τοῦ προσώπου μέ τίς πράσινες σκιές, τήν θερμή ὥχρα τῆς σάρκα, τίς κόκκινες καί λευκές κηλίδες στίς παρειές καί στό μέτωπο, εἶναι μαλακό, μέ ἐκδηλο τό ζωγραφικό χαρακτήρα, ὅπως μποροῦμε νά τό δοῦμε στίς προτομές τῶν ἀγγέλων μέσα σέ κυκλικά μετάλλια (εἰκ. 24), στήν Παναγία τῆς Σταυρώσεως (εἰκ. 28) καί στόν Ἰωάννη τῆς Ἀποκαθηλώσεως (εἰκ. 26). Παρατηρεῖται ἀκόμη, ὅπως καί στά πρόσωπα τῆς Μεγάλης Δεήσεως, μιά σαφές ὑποχώρηση τοῦ ρόλου τῆς γραμμῆς πρὸς ὄφελος τῆς ἀποδόσεως τοῦ προσώπου μέ φωτοσκίαση, χωρίς αὐτό νά εἶναι σέ βάρος τοῦ πλαστικοῦ χαρακτήρα τῆς μορφῆς. Στήν τέχνη τῶν

Εἰκ. 34. Ἐπιστύλιο τέμπλου. Ὁ εὐαγγελιστής Λουκᾶς τῆς Μεγάλης Δεήσεως. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 30.



Leihfrist: 07-05-2020

Standort: PSt
Theke 236
PSt Ortsleihe / Fernleihe



Εἰκ. 35. Ἐπιστύλιο τέμπλου. Ὁ εὐαγγελιστὴς Ἰωάννης
τῆς Μεγάλης Δεήσεως. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 30.



Είχ. 36. Ἐπιστύλιο τέμπλου. Ὁ ἅγιος Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος
τῆς Μεγάλης Δεήσεως. Λεπτομέρεια τῆς εἰχ. 33.







Leihfrist: 07-05-20

Standort: PSt
Theke 236
Ortsleihe / Fernleihe



φορητών εικόνων και στην μνημειακή ζωγραφική ή τάση αυτή θα εκφραστεί πληρέστερα σε έργα του δεύτερου μισού του 12ου αιώνα, όπως η εικόνα της Αναστάσεως του Λαζάρου του Βυζαντινού Μοναστηρίου Αθηνών και της Γεννήσεως του Χριστού της Μονής Βατοπαιδίου (εἰκ. 41-43), καθώς και οι τοιχογραφίες της Ζωοδόχου Πηγής Μεσσηνίας (τέλος 12ου αιώνα) και του Αγίου Δημητρίου του Βλαδимиρ (γύρω στα 1195)³⁷. Παράλληλη του ζωγραφικού χαρακτήρα του επιστάλου πιννακῆ ή μορφή του Τυπὸν Ἀρμαθαιῶν (εἰκ. 27), καθώς στο πρόσωπο κυριαρχεί τὸ πορτακάκι, χωρίς τινικές διαβαθμίσεις, καὶ οἱ πλατιές κόκκινες σχλίδες, τεχνική που αναγνωρίζεται στην Ζωοδόχο Πηγή Μεσσηνίας³⁸.

Εἰκ. 37 καὶ 38. (Προσηγνημένες σελίδες). Επιστάλιον τεμπλον. Ἡ Αναστάσις τοῦ Λαζάρου καὶ ἡ Βαπτισμὸς. Λεπτομέρειες τῆς εἰκ. 37

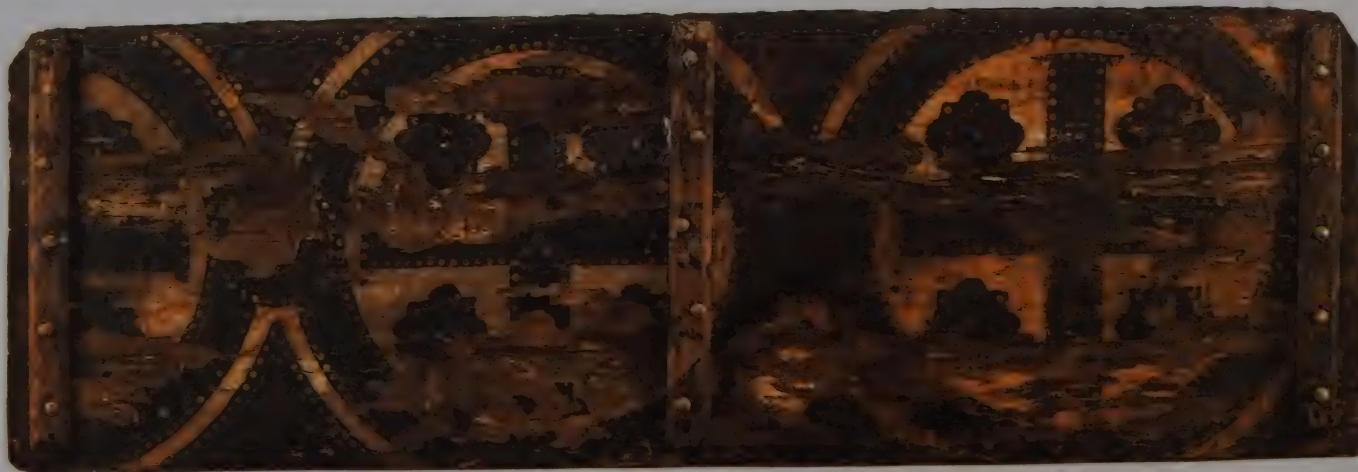
Εἰκ. 39. Επιστάλιον τεμπλον. Ἡ Βαπτισμὸς. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 38

Στήν έκφραση τοῦ προσώπου ἐπιδιώκεται ἡ γαλήνια στοχαστικότητα, χωρίς ἐσωτερική ἔνταση καί δραματική φόρτιση ἀκόμη καί σέ σκηνές ὅπως ἡ Σταύρωση καί ἡ Ἀποκαθήλωση. Ἐπίσης ἡ πτυχολογία σέ σχέση μ' αὐτή τῶν μορφῶν τῆς Μεγάλης Δέησης εἶναι ἀπλούστερη καί συνοπτικότερη μέ φωτεινά ἐπίπεδα, πού ὑποδηλώνουν τόν σωματικό ὄγκο ἢ σχηματοποιοῦν τήν πτυχολογία, καί λευκές γραμμές πού ὀρίζουν τίς ἀκμές τῶν πτυχῶν, χωρίς τήν ἐκζήτηση πού παρουσιάζεται στό τέλος τοῦ 12ου αἰώνα.

Οἱ συνθέσεις εἶναι λιτές, καθὼς περιορίζονται στά ἀπαραίτητα πρόσωπα, καί ὁργανώνονται συμμετρικά καί ἰσορροπα μέ κυρίαρχο στοιχεῖο τήν ἀνθρώπινη μορφή. Οἱ μορφές εἶναι ἤρεμες, καλοστημένες στήν σύνθεση μέ ρυθμική ἀνταπόκριση καί συνοχή τῶν στάσεων καί τῶν κινήσεων, ὅπως αὐτό μπορούμε νά τό δοῦμε κυρίως στήν Σταύρωση καί στήν Ἀποκαθήλωση (εἰκ. 22, 23) καί δείχνουν νά ὑπακούουν σέ μιὰ πνοή ἐσωτερικῆς ζωῆς, πού ἐμψυχώνει τίς μορφές καί τίς ἐνοποιεῖ σέ ἐνιαῖο, σφιχτό, συνθετικό σχῆμα. Ἀνάλογες συνθετικές ἀναζητήσεις, σέ βαθμό πού ποικίλλει, θά παρατηρηθοῦν σέ μνημεῖα τοῦ δεύτερου μισοῦ τοῦ 12ου αἰώνα²⁸.

Ἀκόμα τό φυσικό τοπίο καί τά κτήρια στίς σκηνές ἔχουν σκοπό νά ὑπογραμμίσουν διακριτικά τήν θέση τῆς ἀνθρώπινης μορφῆς καί νά ὑποδηλώσουν τόν χώρο, ὅπου ἐξελίσσεται τό γεγονός, στά πλαίσια βασικῶν τάσεων τῆς κομνήνειας ζωγραφικῆς στό δεύτερο μισό τοῦ 12ου αἰώνα²⁹.

Μέ βάση τά εἰκονογραφικά καί τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά, ἔχουμε τήν γνώμη ὅτι τό σύνολο τῶν θεμάτων τοῦ ἐπιστυλίου παρουσιάζει, ἐνότητα καλλιτεχνικοῦ ὅφους, πού ἐντάσσεται στά πλαίσια τῶν τάσεων τῆς ζωγραφικῆς τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ 12ου αἰώνα. Ἡ ὑψηλή μάλιστα ποιότητα τοῦ ἔργου, μέ τό ζωγραφικό πλάσιμο, τό εὐγενικό ἦθος τῶν μορφῶν μέ τήν συγκρατημένη έκφραση, τήν χυτή πτυχολογία, τίς λυγρές κορμοστασιές μέ τήν ρυθμική ἀνταπόκριση τῶν στάσεων καί τῶν κινήσεων, κλασικοῦ ὅφους, κατατάσσουν τό ἐπιστύλιο ἀνάμεσα στά ἐξέχοντα ἔργα τῆς κομνήνειας ζωγραφικῆς. Δέν ἀποκλείεται μάλιστα, ὅπως ὑποθέτει καί ὁ Χατζηδάκης³⁰, τό ἐπιστύλιο αὐτό νά εἶναι προϊόν ἐργαστηρίου τῆς Κωνσταντινούπολης.



Εἰκ. 40. Ἐπιστύλιο τέμπλου. Ὁπίσθια ὄψη μέ σταυρούς ἐντός «σηρικῶν» κύκλων.

Leihfrist: 07-05-2007

Standort: PSt
Theke 236
PSt Ortsleihe / Fernleihe



Στήν Μονή σώζονται δύο εικόνες, μικρών διαστάσεων, τῆς Γεννήσεως καί τοῦ Μυστικοῦ Δείπνου, οἱ ὁποῖες ὅπως φαίνεται συνανήκουν καί προέρχονται ἀπό τό ἴδιο σύνολο, ἕνα ἐπιστόλιο τέμπλου τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ 12ου αἰώνα.

2. Γέννηση (23,8x23,8 ἐκ.)

Στήν εἰκόνα τῆς Γεννήσεως (εἰκ. 42, 43), ἡ μορφή τῆς Παναγίας δεσπόζει στό κέντρο τῆς πολυπρόσωπης συνθέσεως. Εἰκονίζεται ξαπλωμένη πρός τά δεξιὰ πάνω σέ κόκκινη στρωμένη καί δίνει τήν ἐντύπωση, μέ τήν χαλαρωμένη στάση τοῦ σώματος, ἀποκαμωμένη ἀπό τοὺς πόνους τοῦ τοκετοῦ.

Πίσω ἀπό τήν Παναγία μέσα σέ κτιστή φάτνη εἰκονίζεται ὁ Χριστός βρέφος. Πάνω ἀπό τό κεφάλι του, πού περιβάλλεται ἀπό φωτοστέφανο, διακρίνεται τό ἀστέρι, πού προβάλλεται στήν κορυφή τοῦ σπήλαιου. Πίσω ἀπό τήν φάτνη τά δύο ζῶα, ὁ βοῦς καί ὁ ὄνος, θερμαίνουν τό βρέφος μέ τήν πνοή τους.

Γύρω καί μπροστά στό σπήλαιο εἶναι τοποθετημένες οἱ δευτερεύουσες σκηνές, πού συνοδεύουν καί συμπληρώνουν τό θέμα τῆς Γεννήσεως. Στό ἄκρο ἀριστερό τμήμα τῆς συνθέσεως, ἔξω ἀπό τό σπήλαιο εἰκονίζονται ἔξι ἄγγελοι δοξολογοῦντες, ἐνῶ στό δεξιό ἄκρο ἕνας ἄγγελος (εἰκ. 41) ἀναγγέλει σέ δύο ποιμένες τήν γέννηση τοῦ Χριστοῦ. Στήν κάτω δεξιὰ γωνία τῆς σκηνῆς εἰκονίζεται ὁ Ἰωσήφ, καθισμένος πάνω σέ σαμάρι σκεπτικός καί ἀπομονωμένος ἀπό τά ὑπόλοιπα πρόσωπα τῆς συνθέσεως. Κάτω ἀπό τήν Παναγία εἰκονίζεται ἡ σκηνή τοῦ λουτροῦ, ἡ ὁποία, ὅπως εἶναι γνωστό, εἶναι ἐμπνευσμένη ἀπό τό ἀπόκρυφο Εὐαγγέλιο τοῦ Ἰακώβου. Ἡ σκηνή ἀπαρτίζεται ἀπό τήν μαία ἀριστερά, τήν Σαλώμη δεξιὰ καί τόν Χριστό μέσα στόν λουτήρα. Στό ἀριστερό ἄκρο τῆς εἰκόνας, μπροστά στά πόδια τῆς Παναγίας εἰκονίζονται, κατά σειρά ἡλικίας, οἱ τρεῖς μάγοι σέ κίνηση προσκυνήσεως.

Ἡ σκηνή τῆς Γεννήσεως ἀναπτύσσεται πάνω σέ κόκκινο καί ὄχι χρυσό βάθος, ὅπως εἶναι ὁ κανόνας. Πάνω στό κόκκινο βάθος ἀναγράφεται μέ λευκά γράμματα ἡ ἐπιγραφή: Η Χ(ΡΙΣΤΟ)Υ ΓΕΝΗΣΙΣ, δηλωτική τοῦ εἰκονιζομένου θέματος³¹.

Τό εἰκονογραφικό σχῆμα τῆς Γεννήσεως πού περιγράψαμε παραπάνω εἶναι ἤδη διαμορφωμένο στήν βυζαντινὴ τέχνη τοῦ 10ου αἰώνα καί κυρίως τοῦ 11ου αἰώνα³². Τήν περίοδο αὐτή οἱ ἐπὶ μέρους σκηνές τοῦ θέματος διατάσσονται μέ κυκλική διάταξη γύρω ἀπό τό σπήλαιο μέ ποικιλία μάλιστα στήν θέση καί



στάση τῶν προσώπων πού τήν συνθέτουν. Εἰδικότερα, ἡ Γέννηση τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου τόσο στό γενικό εἰκονογραφικό σχῆμα, ὅσο καί στήν θέση καί στάση τῶν προσώπων πού τήν ἀπαρτίζουν σχετίζεται ἄμεσα μέ ἔργα τοῦ 11ου–12ου αἰώνα, ὅπως τόν κώδικα 587 τῆς Μονῆς Διονυσίου, τό Εὐαγγελιστάριο τῆς Μονῆς Μερίστης Λαύρας, τόν κώδικα 274 τῆς Μονῆς Ἰωάννου Θεολόγου τῆς Πάτμου, τό φύλλο τετραπύχου τῆς Μονῆς Ἀγίας Αἰκατερίνης τοῦ Σινᾶ, τήν Γέννηση τοῦ Ὁσίου Δαβίδ Θεσσαλονίκης κ.ἄ.³³.

Εἰχ. 42. Γέννηση. Δεύτερο μισό 12ου αἰώνα.



Είχ. 43. Η Θεοτόκος με τόν Χριστό στήν φάτνη ἀπό τήν εἰκόνα τῆς Γεννήσεως. Λεπτομέρεια τῆς εἰχ. 42.

Στήν εἰκόνα τοῦ Μ
εἰκονίζεται ἀνακλιμένη
μέ τό δεξιόν. Φέρει διά
Ἰωάννης, σέ προχωροῦν
Στήν μέση τοῦ ὁμίλου
λί". Στήν δεξιά ἄκρη
Τήν παράσταση πλαισιώ
κτηριστικό τῆς εἰκόνας
ση, ὅτι ἀποτελεῖ εἰκόνα
ΔΙΗΝΟΣ.

Εἰκονογραφικά ἡ
ἀπό τό τέλος τοῦ 13ου



3. Ὁ Μυστικός Δεῖπνος (25,5x18 ἐκ.)

Στὴν εἰκόνα τοῦ Μυστικοῦ Δείπνου (εἰκ. 44, 45), στὴν ἀριστερὴ ἄκρῃ ἐνὸς ἡμικυκλικοῦ τραπεζιοῦ, εἰκονίζεται ἀνακεκλιμένος ὁ Χριστός, νὰ κρατᾷ μέ τὸ ἀριστερό χέρι κλειστό εἰλητάριο καὶ νὰ εὐλογεῖ μέ τὸ δεξιό. Φέρει διάλιθο ἔνσταυρο φωτοστέφανο. Ἀριστερά του κάθεται ὁ ἀγαπημένος μαθητὴς τοῦ Ἰωάννης, σέ προχωρημένη ἡλικία³⁴, καὶ ὄχι νέος, “ἀνακείμενος ἐν τῷ κόλπῳ τοῦ Ἰησοῦ” (Ἰωάν. 13, 23). Στὴν μέσῃ τοῦ ὁμίλου τῶν μαθητῶν διακρίνεται ὁ Ἰούδας, ὁ ὁποῖος ἀπλώνει τὸ χέρι του στό “σκουτέλι”³⁵. Στὴν δεξιᾷ ἄκρῃ τοῦ Χριστοῦ, ἀπέναντι ἀπὸ τὸν Χριστό, μόλις διακρίνεται ὁ ἀπόστολος Πέτρος. Τὴν παράστασι πλαισιώνουν δύο διώροφα κτήρια, λιτὰ σέ σύλληψη καὶ διαμόρφωσι. Ἰδιόμορφο χαρακτηριστικὸ τῆς εἰκόνας εἶναι τὸ κόκκινο βάθος, ἐνῶ οἱ μικρὲς διαστάσεις τῆς³⁶ μᾶς ὁδηγοῦν στὴν ὑπόθεσι ὅτι ἀποτελεῖ εἰκόνα ἐπιστυλίου τέμπλου ἐνὸς παρεκκλησίου. Ἐπιγραφή στό μέσον τῆς εἰκόνας Ο ΔΙΠΝΟΣ.

Εἰκονογραφικὰ ἡ εἰκόνα ἀκολουθεῖ τὴν εἰκονογραφικὴ παράδοσι τοῦ 11ου–12ου αἰῶνα³⁷, ἡ ὁποία ἀπὸ τὸ τέλος τοῦ 13ου αἰῶνα θὰ ἀνατραπεῖ ριζικά, καθὼς ὁ Χριστὸς θὰ περάσει στό κέντρο τοῦ τραπε-



Εἰκ. 44. Μυστικός Δεῖπνος. Δεύτερο μισό 12ου αἰῶνα.

Ο ΑΓΙΟΣ





ζιοῦ, ἐνῶ οἱ μαθητές του
θά καθίσουν καί μπροστά
ἀπ' αὐτό. Ἔτσι, τόσο στό
γενικό σχῆμα, ὅσο καί
στός λεπτομέρειες ἡ εἰ-
κόνα τοῦ Μυστικοῦ Δεί-
πνου βρίσκει τό παρόμω-
λο στο φαιτήριο
Barberini, στό φαιτήριο
τῆς Μελισάνθης καί στό
Τετραευάγγελο ἀρ. 93
τῆς Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης
τῶν Ἀθηνῶν, ἔργα ποῦ
κλιμακώνονται χρονικά
μέσα στόν 12ο αἰῶνα³⁸.

Τεχνοτροπικά οἱ δύο
εἰκόνες, τῆς Γεννήσεως
τοῦ Χριστοῦ καί τοῦ Μυ-
στικοῦ Δείπνου, συνδέο-
νται στενά μέ δύο εἰκόνες
τοῦ δεύτερου μισοῦ τοῦ
12ου αἰῶνα ποῦ προέρ-
χονται ἀπό τό Ἅγιον
Ὅρος, τῆς Μεταμορφώ-
σεως τοῦ Hermitage καί
τῆς Ἐγέρσεως τοῦ Λαζάρου³⁹ τοῦ Βυζαντινοῦ
Μουσείου Ἀθηνῶν. Κοινά
στοιχεῖα ἀνάμεσα στίς

τέσσερις εἰκόνες εἶναι τό ἀσυνήθιστο κόκκινο τοῦ βάθους⁴⁰, ἡ λιτή, σκηνογραφικοῦ χαρακτήρα, ὑπο-
δήλωση τοῦ χώρου, ἡ μικρογραφική ἀντίληψη, τό ζωγραφικό πλάσιμο στά πρόσωπα (εἰκ. 41, 43, 44), ἡ
κοινότητα τῶν φυσιογνωμικῶν τύπων, ἡ συνοπτική ἐπίπεδη ἀπόδοση τοῦ ρούχου κ.ἄ.

Ἄν μάλιστα λάβουμε ὑπόψη ὅτι οἱ τέσσερις εἰκόνες προέρχονται ἀπό τό Ἅγιον Ὅρος, ἔχουν περίπου
τίς ἴδιες διαστάσεις⁴¹, παρουσιάζουν κοινά τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά, ὁ δέ διάλιθος, ἐνσταυρος
φωτοστέφανος τοῦ Χριστοῦ στήν εἰκόνα τοῦ Μυστικοῦ Δείπνου καί σ' αὐτή τῆς Μεταμορφώσεως φέρει
τήν ἴδια διακόσμηση, ποῦ συνηθίζεται σέ ἔργα τοῦ δεύτερου μισοῦ τοῦ 12ου αἰῶνα⁴², τότε μπορούμε νά
δεχτοῦμε ὅτι ἡ εἰκόνα τῆς Γεννήσεως καί τοῦ Μυστικοῦ Δείπνου, ὅπως καί οἱ ἄλλες δύο, χρονολογοῦνται
στό δεύτερο μισό τοῦ 12ου αἰῶνα καί ἀνήκουν στό ἴδιο ἐπιστύλιο τέμπλου παρεκκλησίου Μονῆς τοῦ
Ἁγίου Ὁρους⁴³. Μάλιστα, τό γεγονός ὅτι ἡ εἰκόνα τῆς Γεννήσεως τοῦ Χριστοῦ προέρχεται ἀπό τό Κελλί
τοῦ Ἁγίου Προκοπίου, μονύδριο, ἄλλοτε, τοῦ 11ου αἰῶνα, δέν ἀποκλείεται τό σύνολο τῶν τεσσάρων
εἰκόνων νά ἀνήκει στό ἐπιστύλιο τέμπλο τοῦ μεσοβυζαντινοῦ αὐτοῦ μονυδρίου⁴⁴.

4. Βημόθυρο. Ἡ Παναγία τοῦ Εὐαγγελισμοῦ (107x35 ἐκ.)

Ἡ Παναγία ἀπὸ τὸν Εὐαγγελισμό ἐνός βημοθύρου (εἰχ. 46) ἀποτελεῖ ἀντιπροσωπευτικό δείγμα τῆς ὑστεροκομνηνείας αἰσθητικῆς στό τέλος τοῦ 12ου αἰώνα. Ἡ Παναγία εἰκονίζεται ὄρθια μπροστά σέ θρόνο χωρίς ἐρεισίνωτο, μέ ρυθμική ἀντικίνηση καί συστροφή τοῦ σώματος γύρω ἀπὸ τὸν ἄξονά της, καθὼς πατὰ σταθερά στό ἀριστερό πόδι, ἔχει ἄνετο τό δεξιό καί στρέφει τό σῶμα της πρὸς τὰ δεξιὰ. Παράλληλα κάμπτει τό κεφάλι πρὸς τὰ δεξιὰ καί ἀνασηκώνει τό δεξιό χέρι ὡς τό πηγούνι, ἐνδειξη ὑποταγῆς στό θέλημα τοῦ Θεοῦ, σύμφωνα ἄλλωστε μέ τὴν ἐπιγραφή πού τὴν συνοδεύει. Ἡ Παναγία φοράει βαθυπράσινο ἱμάτιο καί καστανό μαφόριο μέ χρυσή παρυφή, ἐνῶ σύμφωνα μέ τό πρωτοευαγγέλιο τοῦ Ἰακώβου⁶⁵, κρατάει στό ἀριστερό χέρι τὴν ρόκα καί στό δεξιό τό ἀδράχτι γνέθοντας.

Τό βάθος τοῦ φωτοστεφάνου εἶναι καφέ ἀνοιχτό πάνω στό ὁποῖο ἐλίσσεται κυματοειδῆς βλαστός, πού ἀποδίδεται σέ χρυσογραφία. Τό βάθος τῆς εἰκόνας ἀντί χρυσοῦ εἶναι λαχανοπράσινο μέ κόκκινο γραπτό πλαίσιο. Στό ἄνω μέρος τῆς καμπύλης ἀπόληξης σώζονται τρεῖς ἀπὸ τοὺς ἑνδεκα κονδύλους πού ἔστεφαν τὸ βημόθυρο. Ἐπιγραφή ἄνω καί δεξιὰ ἀναφέρεται στό θέμα [ΕΥΑΓΓΕΛ]ΗΣΜΟΣ καί στό σχετικό κείμενο τοῦ Εὐαγγελίου: ΗΔΟΥ ΟΙ / ΔΟΥΛΟΙ/ Κ(ΥΡΙΟ)Υ ΓΕ/ ΝΙΤΟ/ ΜΟΙ/ ΚΑ/ ΤΑ/ ΤΟ/ ΡΙΜΑ/ ΣΟΥ (Λουκ. 1, 28-38).

Εἰκονογραφικά ὁ τύπος τῆς Παναγίας ὄρθιας εἶναι συνήθης στήν εἰκονογραφία τῆς σκηνῆς τοῦ Εὐαγγελισμοῦ τῆς μεσοβυζαντινῆς περιόδου, ἂν καί στό 12ο αἰώνα παρατηρεῖται μιά προτίμηση στόν τύπο τῆς καθισμένης⁶⁶. Ὡστόσο, ἡ Παναγία, πού εἰκονίζεται γνέθουσα στήν εἰκόνα μας, ἀκολουθεῖ ἕνα ἀπὸ τὰ βασικά χαρακτηριστικά τῆς εἰκονογραφίας τοῦ Εὐαγγελισμοῦ στήν περίοδο τῶν Κομνηνῶν⁶⁷.

Εἰχ. 46. Βημόθυρο μέ τὴν Παναγία τοῦ Εὐαγγελισμοῦ.
Γύρω στά 1200.



Leihfrist: 07-03-2020

Standort: PSI 117
Theke 236
Fernleihe / Fernleihe



Τό πρόσωπο τῆς Παναγίας (εἰκ. 47) εἶναι τριγωνικό, μέ ἔντονο περίγραμμα στήν ἐσωτερική παρειά, στενή μύτη, πού ἔχει πλατιά ρουθούνια καί σφιχτό στόμα, μέ ἔντονα φρύδια καί μάτια ὀρθάνοιχτα, πού τό δεξιό δίνει τήν ἐντύπωση τῆς ἐξοφθαλμίας. Ὁ ὄγκος τοῦ προσώπου ἀποδίδεται μέ τρόπο ζωγραφικό, ὅπου κυριαρχεῖ τό ρόδινο τῆς σάρκα, πού ἀπλώνεται σέ μεγάλες ἐνιαῖες ἐπιφάνειες, μέ περιορισμένη πράσινη σκιά, ἐνῶ τά φῶτα ἄλλοτε σάν χτένι ὀρίζουν τά πτερυγία τῆς μύτης καί τά ζυγωματικά καί ἄλλοτε πλατιά καί πηχτά φωτίζουν τό πηγούνι, τό μέτωπο ἢ τά δάχτυλα τῆς παλάμης. Ἡ τεχνική αὐτή, ζωγραφικοῦ χαρακτήρα, στήν ἀπόδοση τοῦ προσώπου, πού εἶναι ἀπαλλαγμένη ἀπό τό πλέγμα τῆς δέσμης κόκκινων γραμμῶν στά μάγουλα – βασικό χαρακτηριστικό τῆς κομνηνίας ζωγραφικῆς – ἀπαντᾷ σέ μνημεῖα τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ 12ου αἰώνα⁴⁸.

Ἡ πτυχολογία, τόσο στόν χιτῶνα, ὅσο καί στό ἱμάτιο ἀποδίδεται μέ πτυχές πλατιές, πού πέφτουν εὐθύγραμμα, χωρίς τσακίσματα ἢ κυματισμούς, μέ μνημειακή βαρύτητα, στά πλαίσια τάσεων τοῦ τέλους τοῦ 12ου αἰώνα πού ἔρχονται σέ ἀντίθεση μέ τό μανιερισμό τῆς ὑστεροκομνηνίας αἰσθητικῆς, πού κυριαρχεῖ τήν περίοδο αὐτή⁴⁹.

Ἔτσι ἡ Παναγία τοῦ βημοθύρου στήν τυπολογία⁵⁰ καί στήν τεχνική ἀπόδοση τοῦ προσώπου καί τοῦ ἐνδύματος, στήν κλειστή φόρμα μέ τήν ἔντονη ἀντικίνηση τοῦ σώματος, ἀντιπροσωπεύει τάσεις τῆς ὑστεροκομνηνίας ζωγραφικῆς⁵¹, γι' αὐτόν τόν λόγο μπορεῖ νά χρονολογηθεῖ γύρω στό 1200.



Εἰκ. 47. Ἡ Παναγία τοῦ Βημοθύρου. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 46.

Εἰκ. 48. Ἐπιστόλιο τέμπλου. Βαΐοφόρος. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 30

IC

XI



Εἰκόνες τοῦ 13ου καί τοῦ πρώτου μισοῦ τοῦ 14ου αἰώνα

5. Χριστός Παντοκράτωρ (118x89 ἐκ.)

Στήν εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ (εἰκ. 1, 49, 50)¹ ὁ καλλιτέχνης τόν ἀποδίδει στόν καθιερωμένο καί ιδιαίτερα διαδεδομένο εἰκονογραφικό τύπο τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορος². Ὁ Χριστός εἰκονίζεται στηθαῖος, μετωπικός, μέ ἐλαφρά στροφή τοῦ σώματος πρὸς τὰ δεξιὰ. Μέ τό ἀριστερό χέρι κρατάει κλειστό εἰλητάριο, ἀντί κώδικα Εὐαγγελίου, ἐνῶ μέ τό δεξιό, πού ἀναδύεται μέσα ἀπό τό ἱμάτιο, εὐλογεῖ. Φοράει ἀνοιχτοκάστανο, ὀρθόσημο χιτῶνα μέ χρυσογραφία καί βαθυκύανο ἱμάτιο, πού ἀφήνει ἀκάλυπτο τόν δεξιό ὤμο. Τό βάθος τῆς εἰκόνας εἶναι χρυσό. Ἐκατέρωθεν τοῦ ἐνσταυρου φωτοστεφάνου ἀναπτύσσονται τά συμπλήματα Ι(ΗΣΟΥ)Σ Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ.

Ἡ κατάσταση διατήρησης τῆς εἰκόνας εἶναι σχετικά καλή. Παρατηροῦνται δύο κατακόρυφες ρηγματώσεις τοῦ ξύλου καί ἀπώλειες κατὰ τόπους τοῦ χρυσοῦ βάθους. Ἐπίσης, τό κάτω πλαίσιο, μαζί μέ τμήμα τῆς εἰκόνας, ἔχει ἀποκοπῆ, προκειμένου ὡς δεσποτική εἰκόνα νά προσαρμοστῇ σέ νεώτερο τέμπλο.

Ὁ εἰκονογραφικός τύπος τοῦ Χριστοῦ σέ προτομή, πού εὐλογεῖ μέ τό δεξιό χέρι καί κρατάει κλειστό εἰλητάριο μέ τό ἀριστερό, πού σκοπό ἔχει νά τονίσει τήν ιδιότητά του ὡς διδασκάλου τοῦ λόγου τοῦ Θεοῦ, ἔχει γνωρίσει περιορισμένη διάδοση κατὰ τήν βυζαντινή περίοδο. Εἰκονογραφικά ἀκολουθεῖ τήν εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορα τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου τοῦ τελευταίου τέταρτου τοῦ 13ου αἰώνα (εἰκ. 52). τήν εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορος (1262–1263) τοῦ ναοῦ τῆς Παναγίας Περιβλέπτου στήν Ἀχρίδα, δωρεά τοῦ ἀρχιεπισκόπου τῆς πόλεως Κωνσταντίνου Καβάσιλα κ.ἄ.³ Μάλιστα, κοινό στοιχεῖο ἀνάμεσα στήν εἰκόνα τῆς Μονῆς καί στήν εἰκόνα τῆς Ἀχρίδος εἶναι ἡ μνημειακότητα στό στήσιμο καί τό αὐστηρό ἦθος τῆς μορφῆς.

Κατά τήν συντήρηση τῆς εἰκόνας διαπιστώθηκε ὅτι τά ἐνδύματα τοῦ Χριστοῦ, τό εἰλητάριο, τά μαλλιά καί τό χρυσό βάθος, παρά τίς μεταγενέστερες ἐπεμβάσεις, ἀνήκουν σέ παλιότερο στρώμα ζωγραφικῆς. Ἀντίθετα τό πρόσωπό του, μέ τήν γαλήνια εἰρηνική ἔκφραση φαίνεται ὅτι ἀποτελεῖ ἐπέμβαση ἀξιόλογου καλλιτέχνη τοῦ τέλους τοῦ 13ου ἢ τῆς πρώτης εἰκοσαετίας τοῦ 14ου αἰώνα (βλ. εἰκ. 64), κάτω ἀπό τήν ὁποία διαπιστώθηκε ἡ ὑπαρξή τοῦ ἀρχικοῦ στρώματος ζωγραφικῆς.

Χαρακτηριστικό τῆς ζωγραφικῆς τοῦ ἀρχικοῦ στρώματος εἶναι ἡ ἐξάριετη ἐπεξεργασία τοῦ χρυσοῦ βάθους μέ τούς ρόδακες πού ἀντιφεγγίζουν στό ἔξεργο περιθώριο τῆς εἰκόνας καί στό φωτοστέφανο. Ἡ τεχνική αὕτη στήν ἐπεξεργασία τοῦ χρυσοῦ βάθους, πού ἦταν γνωστή μόνο σέ εἰκόνες τοῦ 13ου αἰώνα τῆς Μονῆς τοῦ Σινᾶ⁴, καί ἡ ὁποία ἔχει ἐντοπιστεῖ καί σέ ἄλλες ἑξι εἰκόνες τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορος τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ 13ου αἰώνα, προσανατολίζει, μαζί μέ ἄλλα στοιχεῖα, ὅπως τήν ιδιαίτερη εἰκονογραφική συνάφεια μέ τήν εἰκόνα τῆς Ἀχρίδος, στήν χρονολόγηση τοῦ ἀρχικοῦ στρώματος ζωγραφικῆς τῆς εἰκόνας στόν 13ο αἰώνα, μέ προέλευσή της ἀπό ἕνα κοινό μέ τίς εἰκόνες τοῦ Σινᾶ καλλιτεχνικό κέντρο, ἴσως τήν Κωνσταντινούπολη.



6. Χριστός Παντοκράτωρ (57x43 εκ.)

Δύο εικόνες του Χριστού Παντοκράτορος καί της Παναγίας Ὁδηγήτριας, ἴδιων διαστάσεων⁵, εἶναι ἔργα σύγχρονα καί ἐντάσσονται στήν ἐπίδοση τοῦ ἰδίου καλλιτέχνη. Οἱ εἰκόνες αὐτές ἦταν, πιθανότατα, δεσποτικές εἰκόνες στό τέμπλο ἑνός μικροῦ παρεκκλησίου στό τελευταῖο τέταρτο τοῦ 13ου αἰώνα ἢ λόγω τῶν μικρῶν διαστάσεων, εἰκόνες προσκυνήσεως.

Στήν εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ, ὁ Χριστός εἰκονίζεται στό γνωστό τύπο τοῦ Παντοκράτορος (εἰκ. 52), στηθαῖος μέ ἐλαφρά ἀντικίνηση, καθῶς στρέφει τό σῶμα του δεξιᾶ καί τό κεφάλι καί τό βλέμμα πρὸς τὰ ἀριστερά. Εὐλογεῖ μέ τό δεξιό χέρι, πού βγαίνει μέσα ἀπό τό ἱμάτιο, ἐνῶ μέ τό ἀριστερό, κρατᾷ κλειστό εἰλητάριο. Φοράει μελιτζανί χιτῶνα μέ χρυσορόδινο σημεῖο καί βαθυκόκκινο ἱμάτιο, πού καλύπτει καί τοὺς δύο ὤμους. Πάνω στό χρυσο κάμπο οἱ ἐπιγραφές: Ι(ΗΣΟΥ)Σ Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ Ο ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΩΡ.

Ἡ ἀπεικόνιση τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορα μέ κλειστό εἰλητάριο, ἡ ὁποία δέν εἶναι συνήθης στήν εἰκονογραφία του, σκοπό ἔχει νά τονίσει τήν ιδιότητα τοῦ Χριστοῦ ὡς διδασκάλου τοῦ λόγου τοῦ Θεοῦ. Προγενέστερα τῆς εἰκόνας τῆς Μονῆς παραδείγματα ἀπαντοῦν στόν κώδικα Plut. V, 9 τῆς Λαυρεντιανῆς Βιβλιοθήκης τῆς Φλωρεντίας (τέλος 10ου – ἀρχές 11ου αἰ.) καί στόν Χριστό τῆς Δεήσεως στό χαμένο σήμερα ψηφιδωτό τοῦ νάρθηκα τοῦ ναοῦ τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου στήν Νίκαια (1065–1067)⁶.

Ἡ αὐστηρή μορφή τοῦ Χριστοῦ, μέ τό μακρόστενο πρόσωπο καί τὰ ἀδρά χαρακτηριστικά, συνιστᾷ ἕνα φυσιογνωμικό καί εἰκονογραφικό τύπο, παρόμοιο τοῦ ὁποῖου στόν 13ο αἰώνα συναντᾷμε στήν εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορος τῆς Ἀχρίδος (1262–1263), ἡ ὁποία ἱστορήθηκε ἀρχιερατεύοντος τοῦ Κωνσταντίνου Καβάσιλα⁷.

Ἀπό τεχνοτροπική ἄποψη τό πρόσωπο τοῦ Χριστοῦ ἀποδίδεται μέ περιορισμένες σέ ἔκταση σκιές, χρώματος καφέ, πλατιές φωτισμένες ἐπιφάνειες ὥχρας, στίς ὁποῖες τό φῶς ἀναλύεται σέ δέσμη ἐλεύθερων, εὐκαμπτων γραμμῶν, πού συμβάλλουν στήν ἀπόδοση τοῦ ὄγκου τοῦ προσώπου. Ἀνάλογη τεχνική στήν ἀπόδοση τοῦ προσώπου παρατηρεῖται στήν ψηφιδωτή ἀπεικόνιση τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορος στήν Παρηγορήτισσα τῆς Ἀρτης (γύρω στά 1290), γιά τήν ὁποία ὁ Ὁρλάνδος ἐκφράζει τήν ἄποψη ὅτι μιμεῖται τρόπους πού χαρακτηρίζουν τήν τεχνική λατρευτικῶν, φορητῶν εἰκόνων⁸.

Συμπερασματικά, ἡ εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορος στόν εἰκονογραφικό καί φυσιογνωμικό τύπο μέ τό συνοφρυωμένο πρόσωπο καί τό αὐστηρό πλάγιο βλέμμα, πού δείχνει νά ἐπιστρέφει σέ κομνηνεῖους τύπους⁹, ἐντάσσεται σέ εἰκονιστικούς τύπους καί καλλιτεχνικούς τρόπους τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ 13ου αἰώνα καί μάλιστα τοῦ τελευταίου τετάρτου τοῦ αἰώνα¹⁰.

7. Παναγία Ὁδηγήτρια (57,5x43 εκ.)

Στήν εἰκόνα τῆς Παναγίας ἀριστεροκρατούσας (εἰκ. 9, 51) ἡ Θεοτόκος εἰκονίζεται σέ προτομή, πάνω σέ χρυσο βάθος, στό γνωστό τύπο τῆς Ὁδηγήτριας. Κρατάει μέ τό ἀριστερό της χέρι τόν Χριστό, πρὸς τόν ὁποῖο κλίνει ἐλαφρά καί στοργικά τό κεφάλι της, ἐνῶ ἀνασηκώνει σέ χειρονομία δέησης τό δεξιό χέρι· φοράει μελιτζανί μαφόριο μέ γαλαζωπές ἀνταύγειες. Ὁ Χριστός ἀποδίδεται μισοξαπλωμένος στήν ἀγκαλιά της, ἔχοντας τό δεξιό πόδι κάτω ἀπό τό ἀριστερό, μέ ἀνάστροφο τό γυμνό πέλμα. Κρατάει κλειστό εἰλητάριο μέ τό ἀριστερό χέρι καί εὐλογεῖ μέ τό δεξιό, περασμένο μέσα ἀπό τό πορτοκαλόχρωμο ἱμάτιο.

Ἀπό εἰκονογραφική ἄποψη ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον παρουσιάζει ἡ στάση τοῦ Χριστοῦ, πού εἰκονίζεται σχεδόν ξαπλωμένος στήν ἀγκαλιά της, ὅπως στήν ἀπεικόνιση τοῦ Ἀναπεσόντος πού ἀποτελεῖ, ὅπως εἶναι



Εἰκ. 51. Παναγία Ὁδηγήτρια. Τελευταίο τέταρτο. (3ου μισαίου).



Είχ. 52. Χριστός Παντοκράτωρ. Τελευταίο τέταρτο 13ου αιώνα.



γνωστό, προεικόνιση του Θείου πάθους. Επίσης τά σταυρωμένα πόδια του Χριστού με τό γυμνό πέλμα εντάσσονται στην σημειολογία του πάθους ήδη από τον 13ο αιώνα και χαρακτηρίζουν μία σειρά κρητικών εικόνων του 15ου και 16ου αιώνα¹¹. Έτσι, ή εικόνα τής Μονής αποτελεί μία παραλλαγή του τύπου τής Παναγίας Όδηγήτριας, με εικονογραφικά στοιχεία πού παραπέμπουν στό μελλούμενο πάθος του Χριστού, και τής όποιας από τά πιό πρώϊμα παραδείγματα είναι μία εικόνα τής Μονής του Σινᾶ του τελευταίου τέταρτου του 13ου αιώνα¹².

Ό φυσιογνωμικός τύπος τής Παναγίας (είκ. 53) με τό τριγωνικό πρόσωπο, τό έλαφρά έξογκωμένο μέτωπο, τά μεγάλα μάτια, τά σπαθωτά φρύδια, τήν λεπτή και μακριά μύτη και τά σαρκώδη χείλη, στέκεται κοντά σέ έργα του δεύτερου μισού του 13ου αιώνα, όπως είναι ή εικόνα τής Παναγίας Όδηγήτριας τής Μονής Χιλανδαρίου (1260-1270) και ή Θεοτόκος δεομένη του Σινᾶ¹³.

Επίσης ό φυσιογνωμικός τύπος του Χριστού (είκ. 54) με τό παχουλό πρόσωπο, τά άδρά χαρακτηριστικά, τό μεγάλο μέτωπο και τήν κοντή, χοντρή μύτη χαρακτηρίζει τήν προσωπογραφία του Χριστού σέ έργα του δεύτερου μισού του 13ου και των αρχών του 14ου αιώνα, όπως είναι ή εικόνα τής Παναγίας Όδηγήτριας τής Μονής Χιλανδαρίου (1260-1270), ή εικόνα τής Παναγίας Όδηγήτριας τής Μονής Βατοπαιδίου (είκ. 56) και ή εικόνα τής Παναγίας Όδηγήτριας τής Μονής Σινᾶ¹⁴.

Από τεχνική άποψη στό πρόσωπο τής Παναγίας και του Χριστού με τίς πλατιές επιφάνειες ώχρας πού ροδίζουν, τίς λαδοκάστανες περιορισμένες σέ έκταση σκιές, τήν απόδοση τής όφθαλμικής κόγχης και των άλλων χαρακτηριστικών του προσώπου, τήν τάση για τονισμό τής επιφανείας τής σάρκας με δέσμη εύκαμπτων, γραμμικών φώτων στά ζυγωματικά, στό πηγούνι, γύρω από τά χείλη αναγνωρίζονται τρόποι πού είναι ταυτόσημοι σέ έργα του δεύτερου μισού του 13ου αιώνα, όπως είναι ή γνωστή εικόνα τής Μονής Χιλανδαρίου (1260-1270)¹⁵.

Από τήν άλλη στην απόδοση του ρούχου τής Παναγίας παρατηρείται μία εύκαμψία και μαλακότητα της πτυχολογίας, δυτικού τύπου, πού είναι ρευστή, ενώ τό μαφόριο στό κεφάλι δίνει τήν εντύπωση ότι είναι "φουσκωμένο", καθώς αποδίδεται χωρίς σχηματικές αναδιπλώσεις, όπως συνηθίζεται, και πέφτει με κυματιστά τσακίσματα μόνο από δεξιά¹⁶.

Μέ βάση τά εικονογραφικά, τυπολογικά και τεχνικά χαρακτηριστικά έχουμε τήν γνώμη ότι ή εικόνα τής Παναγίας Όδηγήτριας κατατάσσεται στό δεύτερο μισό και πιθανότατα στό τελευταίο τέταρτο του 13ου αιώνα. Μάλιστα τό ανήσυχο βλέμμα, με τήν τρομαγμένη στάση του Χριστού, καθώς όραματίζεται στό θλιμμένο πρόσωπο τής Παναγίας τό μελλούμενο πάθος του, αναδεικνύουν τήν ψυχογραφική ικανότητα του καλλιτέχνη και κατατάσσουν τήν εικόνα στίς πιό έξοχες δημιουργίες τής περιόδου.

8. Παναγία Όδηγήτρια (63x44,5)

Η Παναγία εικονίζεται μετωπική σέ προτομή, στον αυστηρό εικονογραφικό τύπο τής Παναγίας Όδηγήτριας (είκ. 55, 56). Με τό άριστερό

Είκ. 53 και 54. Παναγία Όδηγήτρια.
Λεπτομέρειες τής είκ. 51.





ΕΙΣ
χέρ
πρό
που
τό
τά
στο
Χρισ
ειδή
Χρισ
καί
φικ
δήλ
φυσ
ἐκφ
ριάζ
Χρισ
σαρ
μέ
τον
να
δευ
ό
Μον
στό
Βα
αίω
Ὅδ
τετ
τῆς
μέ
ζου
κτο
ἀν
δει
Πο
κα
του
του
τρο
Εἰ
Εἰ

χέρι κρατάει τόν Χριστό, ἐνῶ τό δεξιό τείνει σέ χειρονομία ἱκεσίας. Τό κεφάλι τῆς τό στρέφει ἐλαφρά πρὸς τὰ δεξιά, ὅπου καί κατευθύνει τό βλέμμα τῆς. Φοράει καστανόκόκκινο μαφόριο καί μπλέ χιτώνα, πού φέρουν ἐπιζωγράφιση νεώτερων χρόνων. Ὁ Χριστός εἰκονίζεται στήν ἀγκαλιά τῆς Παναγίας μέ ὀρθιο τό κορμί, ἐνῶ μέ τό κεφάλι ὑψωμένο ἀτενίζει μέ ὀρθάνοιχτα μάτια τήν Παναγία. Στό ἀριστερό χέρι κρατάει κλειστό εἰλητάριο, ἐνῶ μέ τό δεξιό εὐλογεῖ. Φοράει κόκκινο ἱμάτιο καί ἀνοιχτοπράσινο, καταστόλιστο χιτώνα μέ ἀνθικά κοσμήματα, πού ἀποδίδονται μέ τήν τεχνική τῆς χρυσογραφίας. Ἡ Παναγία καί ὁ Χριστός φέρουν χρυσό φωτοστέφανο, ὅπου ἀναπτύσσεται ἔξεργος φυλλοφόρος καί ἀνθοφόρος κυματοειδής βλαστός.

Ἡ εἰκόνα δέν διατηρεῖται σέ καλή κατάσταση, καθόσον τά ροῦχα τῆς Παναγίας καί ἐνδεχομένως τοῦ Χριστοῦ εἶναι ἐπιζωγραφημένα. Σέ ἐπιζωγράφιση ὀφείλεται, ἐπίσης, τό μπλέ βάθος, ἐνῶ τό χρυσό βάθος καί ὁ ἀνάγλυφος διάκοσμος τοῦ φωτοστεφάνου εἶναι μεταγενεστέρων χρόνων. Ἀπό τήν ἀρχική ζωγραφική διατηροῦνται σέ πολύ καλή κατάσταση τά γυμνά μέρη τοῦ σώματος τοῦ Χριστοῦ καί τῆς Παναγίας, δηλαδή τά πρόσωπα καί τά χέρια.

Ἡ Παναγία Ὁδηγήτρια ἀκολουθεῖ καθιερωμένο ἀπό τήν παράδοση εἰκονογραφικό τύπο¹⁷. Στόν φυσιογνωμικό τύπο ἡ Παναγία μέ τό συνοφρυωμένο μέτωπο τό πλάγιο, ἐλαφρά μελαγχολικό στήν ἔκφραση πρόσωπο συνδυάζει στοιχεῖα τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας τῆς ἀμφιπρόσωπης εἰκόνας τῆς Καστοριάς¹⁸ (δεύτερο μισό 12ου αἰώνα) καί τῆς Παναγίας ἔνθρονης τοῦ ναοῦ τοῦ Πρωτάτου (γύρω στά 1290)¹⁹.

Ἐπίσης, ὁ φυσιογνωμικός τύπος τοῦ Χριστοῦ, μέ τό παχουλό πρόσωπο, τά ἀδρά σαρκώδη χαρακτηριστικά, τό εὐρύ μέτωπο μέ τά βαθιά σκιασμένα μάτια, τήν χοντρή, τονισμένη στήν ἄκρη μύτη καί τά σαρκωμένα κόκκινα χεῖλη ἀπαντᾷ σέ ἔργα τοῦ δεύτερου μισοῦ τοῦ 13ου αἰώνα, ὅπως εἶναι ὁ Χριστός τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας τῆς Μονῆς Χιλανδαρίου (1260–1270)²⁰, ὁ Χριστός τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου (τελευταῖο τέταρτο τοῦ 13ου αἰώνα, εἰκ. 54)²¹, ὁ Χριστός τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας τῆς Μονῆς τοῦ Σινᾶ (τελευταῖο τέταρτο τοῦ 13ου αἰώνα)²² κ.ἄ.

Ἀπό τεχνικῆς ἀπόψεως στό πρόσωπο τῆς Παναγίας καί τοῦ Χριστοῦ (εἰκ. 55, 56) μέ τίς πλατιές ἐπιφάνειες ὠχρας πού ροδίζουν, τίς λαδοπράσινες, περιορισμένες σέ ἔκταση σκιές, πού διαβαθμίζονται μαλακά, ἀναγνωρίζονται κοινοί τρόποι σέ ἔργα τοῦ δεύτερου μισοῦ τοῦ 13ου αἰώνα, ὅπως στήν Παναγία ἔνθρονη τοῦ ναοῦ τοῦ Πρωτάτου καί στόν Χριστό τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας τοῦ Χιλανδαρίου, στήν Παναγία Ὁδηγήτρια τοῦ Βατοπαιδίου καί στήν Παναγία Ὁδηγήτρια τοῦ Σινᾶ.



Εἰκ. 55. Παναγία Ὁδηγήτρια. Τελευταῖο τέταρτο 13ου αἰώνα.

Εἰκ. 56. Παναγία Ὁδηγήτρια. Ὁ Χριστός. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 55.

Συμπερασματικά, ο φυσιογνωμικός τύπος της Παναγίας και του Χριστού, ή τεχνική στην απόδοση του προσώπου και τό αυστηρό έκφραζόμενο ήθος της Παναγίας, πού έρχεται σέ αντίθεση μέ τήν παιδική άθωότητα του προσώπου του Χριστού, συνδέουν τήν εικόνα της Παναγίας 'Οδηγήτριας της Μονής Βατοπαιδίου μέ κορυφαία έργα της ζωγραφικής του δευτέρου μισού του 13ου αιώνα και μάλιστα του τελευταίου τετάρτου του αιώνα.

9. Χριστός Παντοκράτωρ (124x82 εκ.)

Δύο εικόνες του Χριστού Παντοκράτορος και της Παναγίας 'Οδηγήτριας, πού έχουν περίπου τίς ίδιες διαστάσεις είναι έργα σύγχρονα και προέρχονται, πιθανότατα από τό τέμπλο του καθολικού της Μονής κατά τό τελευταίο τέταρτο του 13ου αιώνα.

Στήν εικόνα του Χριστού Παντοκράτορος (είκ. 60) ο Χριστός εικονίζεται στηθαίος, μέ έλαφρά στροφή του σώματος προς τά δεξιά και της κεφαλής άριστερά²³. Μέ τό άριστερό χέρι κρατάει κλειστό λιθοκόσμητο και μαργαριτοποίκιλο κώδικα Ευαγγελίου, ενώ μέ τό δεξιό εύλογεί. Φοράει μελιτζανί όρθόσημο χιτώνα και βαθυκύανο ιμάτιο. Πάνω στό χρυσό βάθος αναπτύσσονται οί συντομογραφίες Ι(ΗΣΟΥ)Σ Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ, ενώ διακρίνονται ίχνη της προσωνομίας ο ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΩΡ. 'Ο φωτοστέφανος και τά χέρια του Χριστού καθώς και τό Ευαγγέλιο έφεραν σέ νεώτερη περίοδο άσημένα επένδυση, όπως φαίνεται από τίς όπές των καρφιών πού τήν στήριζαν.

Στό αυτόξυλο πλαίσιο μέ ειδική επεξεργασία του χρυσού βάθους (είκ. 365) αναπτύσσεται μίμηση διάλιθου διακόσμου μέ συνεχή ζώνη φωτεινών δίσκων πού αντιφεγγίζουν, εναλλασσόμενοι μέ άλλους δίσκους μικρότερων διαστάσεων σταυροειδώς διατεταγμένων. Επίσης, τά περιγράμματα των κεραιών του σταυρού του φωτοστέφανου όρίζονται μέ σειρά μικρών φωτεινών δίσκων, ενώ μέσα στίς κεραιές αναπτύσσεται σύστημα όμόκεντρων και άλληλοτεμνόμενων φωτεινών δίσκων, πού αποδίδουν τό θέμα των πέντε άρτων.

Η εικόνα δέν διατηρείται σέ καλή κατάσταση. Παρατηρούνται έκτεταμένες άπολεπίσεις της ζωγραφικής στον χιτώνα και στό ιμάτιο, αλλά και έπιζωγραφίες στά γυμνά μέρη, τό πρόσωπο, τόν λαιμό και ένδεχομένως τά χέρια. Επίσης φαίνεται, ότι έχει περιοριστεί τό άρχικό εύρος της κόμης. Οί νεώτερες αυτές επεμβάσεις του 14ου-15ου, πιθανότατα, αιώνα έχουν αλλοιώσει τήν άρχική ποιότητα του έργου.

Παρά ταύτα, τά τυπολογικά και φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά μέ τό μακρόστενο πρόσωπο, τόν στιβαρό λαιμό μέ τήν τονισμένη μυολογία, τό μέγεθος και τόν όγκο της δεξιάς παλάμης μέ τίς σχηματικές αρθρώσεις των μεγάλων δακτύλων, όπως και ή μνημειακότητα της μορφής μέ τό σωματικό εύρος και τήν γαλήνια, βαθιά στοχαστική έκφραση του προσώπου συνδέουν τήν εικόνα της Μονής Βατοπαιδίου μέ έργα του δευτέρου μισού του 14ου αιώνα και μάλιστα του τελευταίου

Είκ. 57. Χριστός Παντοκράτωρ. Λεπτομέρεια της είκ. 60.

Είκ. 58. Παναγία 'Οδηγήτρια. 'Ο Χριστός.

Λεπτομέρεια της είκ. 59.



τετάρτου, όπως την εικόνα του Χριστού Παντοκράτορος της Μονής Χιλανδαρίου, κορυφαίο έργο της πρώτης περιόδου των Παλαιολόγων (γύρω στα 1260–1270)²⁴, την εικόνα του Χριστού Παντοκράτορος της Μονής Βατοπαιδίου (τέλος 13ου αιώνα)²⁵, (εικ. 63), και την τοιχογραφία του έθρονου Χριστού στον ναό του Πρωτάτου²⁶.

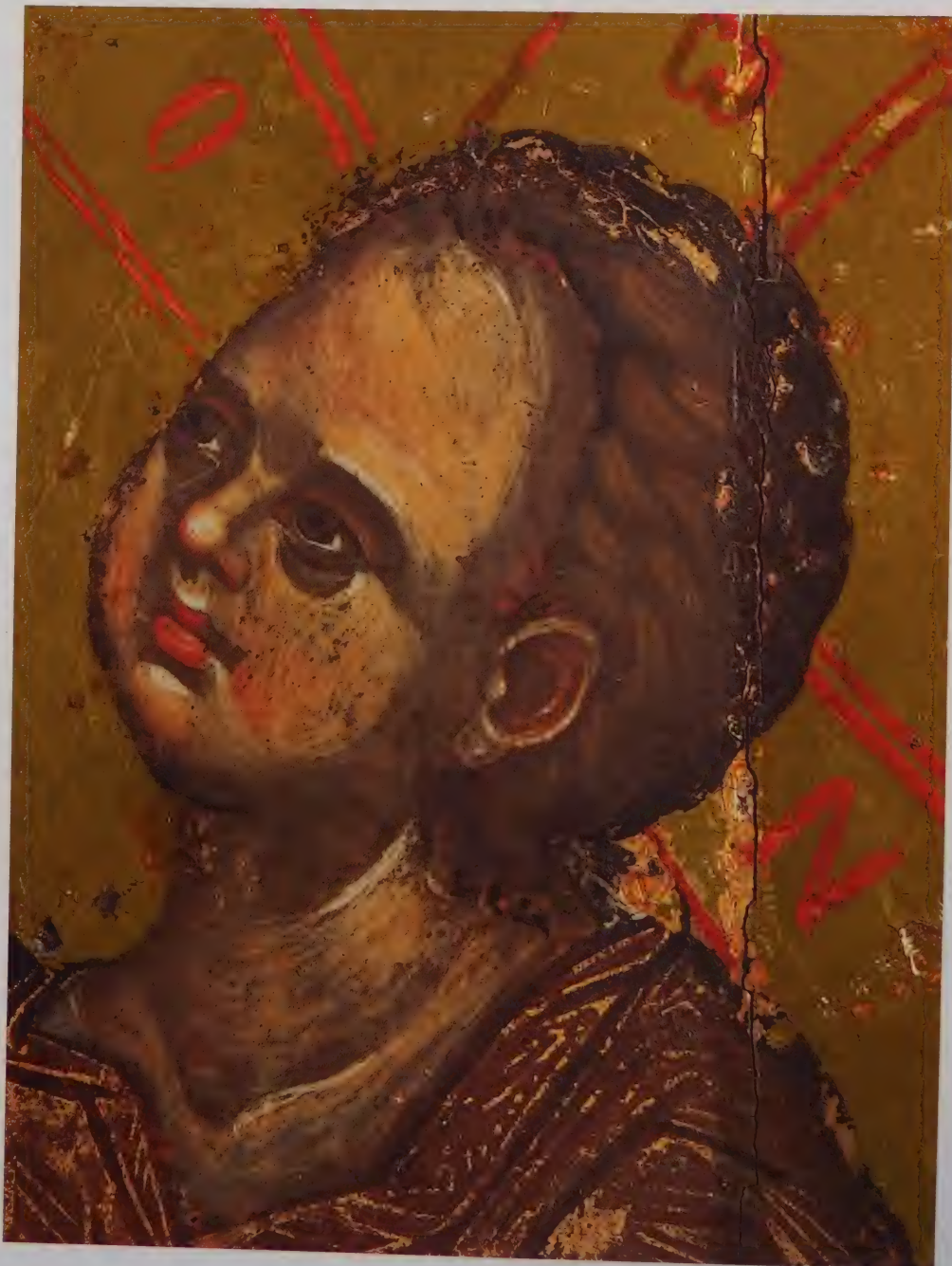
Στήν χρονολόγηση της αρχικής φάσεως της εικόνας του Χριστού Παντοκράτορος στο δεύτερο μισό του 13ου αιώνα οδηγεί ή ειδική επεξεργασία του χρυσού και ή απομίμηση διάλιθου διακόσμου με ειδική επεξεργασία του χρυσού βάθους στο έξεργο πλαίσιο και στον φωτοστέφανο. Ανάλογη τεχνική επεξεργασίας του χρυσού βάθους, με τό ίδιο αισθητικό αποτέλεσμα, παρατηρείται σε έξι άλλες εικόνες της Μονής Βατοπαιδίου του 13ου αιώνα (εικ. 49, 60, 63, 61, 66, 67), όπως και σε τρεις εικόνες της Μονής Σινά του δεύτερου μισού του 13ου αιώνα²⁷.

10. Παναγία Ὁδηγήτρια (128x91έκ.)

Στήν εικόνα της Παναγίας Ὁδηγήτριας ἀριστεροκρατούσας²⁸ ή Παναγία εικονίζεται σε προτομή με ἐλαφρά στροφή του σώματος πρὸς τὰ ἀριστερά (εικ. 59). Στήν ἀγκαλιά της κρατάει με τό ἀριστερό χέρι τόν Χριστό, ἐνῶ με τό δεξιό, κατά παρέκκλιση της καθιερωμένης χειρονομίας, ἀγγίζει τόν μηρό του δεξιού ποδιού. Παράλληλα, γέρνει τό κεφάλι της στοργικά πρὸς τόν Χριστό, πρὸς τόν ὁποῖο στρέφει με ἀνείπωτη τρυφερότητα τό μελαγχολικό βλέμμα της. Φοράει βαθυκάστανο μαφόριο με χρυσή περίκλειση και βαθύ πράσινο χιτώνα πού κουμπώνει πρὸ του στήθους²⁹.

Ὁ Χριστός εικονίζεται στήν ἀγκαλιά της Παναγίας με στητό τό κορμί και τό κεφάλι ὑψωμένο πρὸς τήν Παναγία, πρὸς τήν ὁποία εἶναι στραμμένο τό βλέμμα του. Ἡ Παναγία και ὁ Χριστός, φέρουν φωτοστέφανο με στικτά περιγράμματα, πού ἀναπτύσσονται πάνω σε χρυσό βάθος, και συνοδεύονται με τὰ ἀκόλουθα συμπλήματα: Μ(ΗΤΗ)Ρ Θ(ΕΟ)Υ και Ι(ΗΣΟΥ)Σ Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ.

Ἡ Παναγία Ὁδηγήτρια, πού ἀποδίδεται σε οἰκεία και τρυφερή σχέση με τόν Χριστό, ἀκολουθεῖ καθιερωμένο ἀπό τήν παράδοση και λίαν διαδεδομένο εικονογραφικό τύπο³⁰, πού στήν μελαγχολική ἔκφραση τῶν προσώπων ὑποδηλώνεται τό μελλούμενο πάθος του Χριστού. Διαφοροποιεῖται ἀπό τόν καθιερωμένο τύπο με τήν χειρονομία του δεξιού χεριού, τό ὁποῖο δέν τείνει πρὸ του στήθους, ἀλλά ἀγγίζει μ' αὐτό τό δεξιό μηρό. Ἡ εικονογραφική αὐτή λεπτομέρεια εἶναι γνωστή σε ἔργα κυρίως, ἐργαστηρίων της Θεσσαλονίκης του 14ου αιώνα, όπως εἶναι μία εικόνα της Παναγίας Ὁδηγήτριας του Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν (πρῶτο μισό 14ου αιώνα), μία εικόνα της Παναγίας



Εικ. 59 και 60. (Ἐπόμενες σελίδες). Παναγία Ὁδηγήτρια και Χριστός Παντοκράτωρ. Τελευταῖο τέταρτο 13ου αιώνα.







Εἰχ. 61. Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος. Τέλος 13ου αἰώνα.

Ἐλεούσας τοῦ Μουσείου Βυζαντινοῦ Πολιτισμοῦ Θεσσαλονίκης (δεύτερη δεκαετία 14ου αἰ.) καί μία εἰκόνα τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου τοῦ τέλους τοῦ 14ου αἰώνα (εἰκ. 124)³¹.

Τυπολογικά τὰ πρόσωπα τῆς Παναγίας καί τοῦ Χριστοῦ κινοῦνται στήν παράδοση τῆς ζωγραφικῆς τῆς τέχνης τοῦ 13ου καί 14ου αἰώνα. Ἀπό τεχνική ἄποψη, παρά τίς φθορές τῆς ζωγραφικῆς³², τό μαλακό ζωγραφικό πλάσιμο μέ τίς λαδοπράσινες σκιές, πλατιές ἐπιφάνειες ὠχρας, τίς κόκκινες, διάχυτες κηλίδες στά μάγουλα, πού ἀναδεικνύουν τόν ροδαλό, μεστό σάρκας, ὄγκο τοῦ προσώπου, καί τὰ πλατιά, εὐκαμπτα φῶτα πού γίνονται χρωματικές κηλίδες στά δάχτυλα, συνδέονται μέ καθιερωμένους τρόπους τῆς ζωγραφικῆς τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ 13ου αἰώνα.

Ἔτσι, ὁ φυσιογνωμικός τύπος τῆς Παναγίας καί τοῦ Χριστοῦ, ἡ τεχνική στήν χυμώδη ζωγραφική ἀπόδοση τοῦ προσώπου, ἡ θερμότητα τῶν χρωματικῶν τόνων, τό γαλίνιο, μελαγχολικά στοχαστικό πρόσωπο καί ἡ ὑψηλή ἐκφραστική ποιότητα συνδέουν τήν εἰκόνα τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου μέ κορυφαῖα ἔργα τῆς βυζαντινῆς τέχνης τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ 13ου αἰώνα, ὅπως εἶναι οἱ τοιχογραφίες τοῦ ναοῦ στήν Sopoćani τῆς μεσαιωνικῆς Σερβίας (γύρω στά 1265), ἡ εἰκόνα τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας στήν Μονή Χιλανδαρίου (1260–1270) στό Ἅγιον Ὅρος καί κυρίως ἡ εἰκόνα τῆς Παναγίας ὁλόσωμης βρεφοκρατούσας (εἰκ. 72) τῆς Μονῆς (τέλος 13ου – ἀρχές 14ου αἰώνα), ὅπως καί ἡ τοιχογραφία τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας τοῦ ναοῦ τοῦ Πρωτάτου (γύρω στά 1290) ἐπίσης στό Ἅγιον Ὅρος³³.

Ὁ ἰδιαίτερος εἰκονογραφικός σύνδεσμος τῆς εἰκόνας τῆς Μονῆς μέ φορητές εἰκόνες ἐργαστηρίων τῆς Θεσσαλονίκης, ὅπως καί ἡ καλλιτεχνική συνάφεια μέ ἔργα τοῦ τέλους τοῦ 13ου αἰώνα ἐργαστηρίων, ἐπίσης, τῆς Θεσσαλονίκης, συνηγοροῦν στήν προέλευσή της ἀπό τήν πόλη αὐτή καί στήν χρονολόγησή της στό τελευταῖο τέταρτο ἢ στό τέλος τοῦ 13ου αἰώνα.

11. Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος (58x43 ἐκ.)

Ὁ πατριάρχης τῆς Κωνσταντινουπόλεως, Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος εἰκονίζεται μετωπικός μέχρι τήν ὀσφύ νά κρατάει μέ τό ἄριστερό του χέρι κλειστό κώδικα μέ πολύτιμη στάχωση καί μέ τό δεξιό του σταυρό (εἰκ. 61, 62), ὁ συμβολισμός καί ἡ θεολογία τοῦ ὁποῖου ἀπετέλεσε κεντρικό καί κύριο θέμα τῶν ὁμιλιῶν του³⁴. Φοράει ἀρχιερατικά ἄμφια: σάκκο, ἐπιμάνικα, καί ὠμοφόριο διακοσμημένο μέ μαύρους σταυρούς. Στό κεφάλι του φέρει στικτό φωτοστέφανο. Ὁ κάμπος τῆς εἰκόνας εἶναι χρυσός,



Εἰκ. 62. Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 61.

ἐνῶ ἡ ἐπιγραφή σέ χρῶμα κιννάβαρι, Ο ΑΓ(ΙΟΣ)/ΙΩ(ΑΝΝΗΣ), ἀναγράφεται στήν ἀριστερή πάνω γωνία τῆς εἰκόνας.

Στήν εἰκόνα τό μεγαλύτερο μέρος τῆς ζωγραφικῆς διατηρεῖται σέ πολύ καλή κατάσταση. Ὡστόσο, τό ἀριστερό τμήμα τῆς, μαζί καί ἡ ἄνω γωνία τοῦ ξύλου ἔχει ἐκπέσει, ὅπως καί τό ὑπόστρωμα, καταστρέφοντας τόν ἀριστερό βραχίονα καί τόν ὦμο τοῦ ἁγίου.

Ὁ εἰκονογραφικός τύπος τοῦ ἁγίου, ὁ ὁποῖος, πιθανότατα, ἀνάγεται σέ παλαιοχριστιανικά πρότυπα, εἶναι αὐτός πού ἐπικρατεῖ ἀπό τόν 11ο ἤδη αἰῶνα³⁵. Μάλιστα, ἡ ἀπεικόνισή του στήν εἰκόνα τῆς Μονῆς μέ τόν σταυρό πού κρατάει στό δεξιό του χέρι ἀποτελεῖ σπάνιο στοιχεῖο τῆς εἰκονογραφίας του, πού συνιστᾷ εἰκαστική ἔκφραση τοῦ ἁγώνα καί τῆς ἀντίστασης ὑπέρ τῆς ὀρθῆς πίστεως. Τό στοιχεῖο αὐτό ἀπαντᾷ σέ εἰκόνα τοῦ ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Χρυσοστόμου τῆς Μονῆς Μεγίστης Λαύρας (τελευταῖο τέταρτο 13ου αἰῶνα)³⁶, σέ εἰκόνα τῶν Τριῶν Ἱεραρχῶν (δεύτερο μισό 14ου αἰ., εἰκ. 121) καί σέ εἰκόνα τοῦ ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Χρυσοστόμου τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου (τρίτο τέταρτο τοῦ 14ου αἰῶνα, εἰκ. 117), ὅπως καί σέ ἀπεικονίσεις τοῦ δεύτερου μισοῦ τοῦ 15ου αἰῶνα σέ ἔργα Κρητικῆς Σχολῆς³⁷.

Σέ τυπολογικό καί φυσιογνωμικό ἐπίπεδο ὁ ἅγιος Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος τῆς εἰκόνας τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου διακρίνεται μέ τό πλατύ εὐσαρκο σῶμα, τό τριγωνικό σχῆμα τῆς κεφαλῆς, τά κοντά, κατσαρά μαλλιά μέ τήν παπαλήθρα καί τό κοντό γένι, τό ὑψηλό ρυτιδωμένο μέτωπο, τό σαρκωμένο πρόσωπο μέ τά κόκκινα χεῖλη, τά ἔντονα ζυγωματικά καί τά μεγάλα ἐκφραστικά, καλοσχεδιασμένα μάτια μέ διακριτή τήν κόρη καί τήν ἱρίδα, ὅπως στούς ἁγίους τοῦ Πρωτάτου (γύρω στό 1290)³⁸. Χαρακτηριστική εἶναι, ἐπίσης, ἡ διαμόρφωση τῶν αὐτιῶν μέ τόν μεγάλο λοβό καί τούς μακροῦς κοχλίες πού εἶναι ταυτόσημη μέ αὐτήν τῶν ἁγίων τοῦ Πρωτάτου. Στόν τύπο αὐτό τοῦ προσώπου τοῦ ἁγίου ὁ ἀνώνυμος καλλιτέχνης τῆς εἰκόνας παραμένει, σέ γενικές γραμμές πιστός στήν περιγραφή τοῦ Ἑλπίου τοῦ Ρωμαίου³⁹.

Στήν τεχνική ἀπόδοση τοῦ εὐσαρκου προσώπου, μέ τά ἀδρά χαρακτηριστικά, ἐπικρατεῖ ἡ θερμή ὥχρα μέ περιορισμένες πράσινες σκιές καί πλατεῖα γραμμικά φῶτα, πού σχεδιάζουν τίς ρυτίδες, τονίζουν τούς ὄγκους στό μέτωπο ἢ φωτίζουν τό πρόσωπο γύρω ἀπό τά μάτια καί στήν μύτη. Τά προσωπογραφικά χαρακτηριστικά καί ἡ τεχνική αὐτή ἀναγνωρίζονται στόν ἅγιο Ἰωάννη τόν Χρυσόστομο τῆς Ἱερᾶς Μονῆς Μεγίστης Λαύρας (τελευταῖο τέταρτο 13ου αἰῶνα), καί στίς τοιχογραφίες τοῦ ναοῦ τοῦ Πρωτάτου⁴⁰. Κοινό, ἐπίσης, στοιχεῖο μέ τά παραπάνω ἔργα εἶναι ἡ τάση νά ἀποδοθεῖ τό πρόσωπο μέ τήν πειστικότητα ἑνός ἐξιδανικευμένου πορτραίτου, ὅπως καί ἡ ἔκφραση πνευματικῆς γαλήνης καί ψυχικῆς καταλλαγῆς, πού ἀποτυπώνεται στά ὑγρά μάτια.

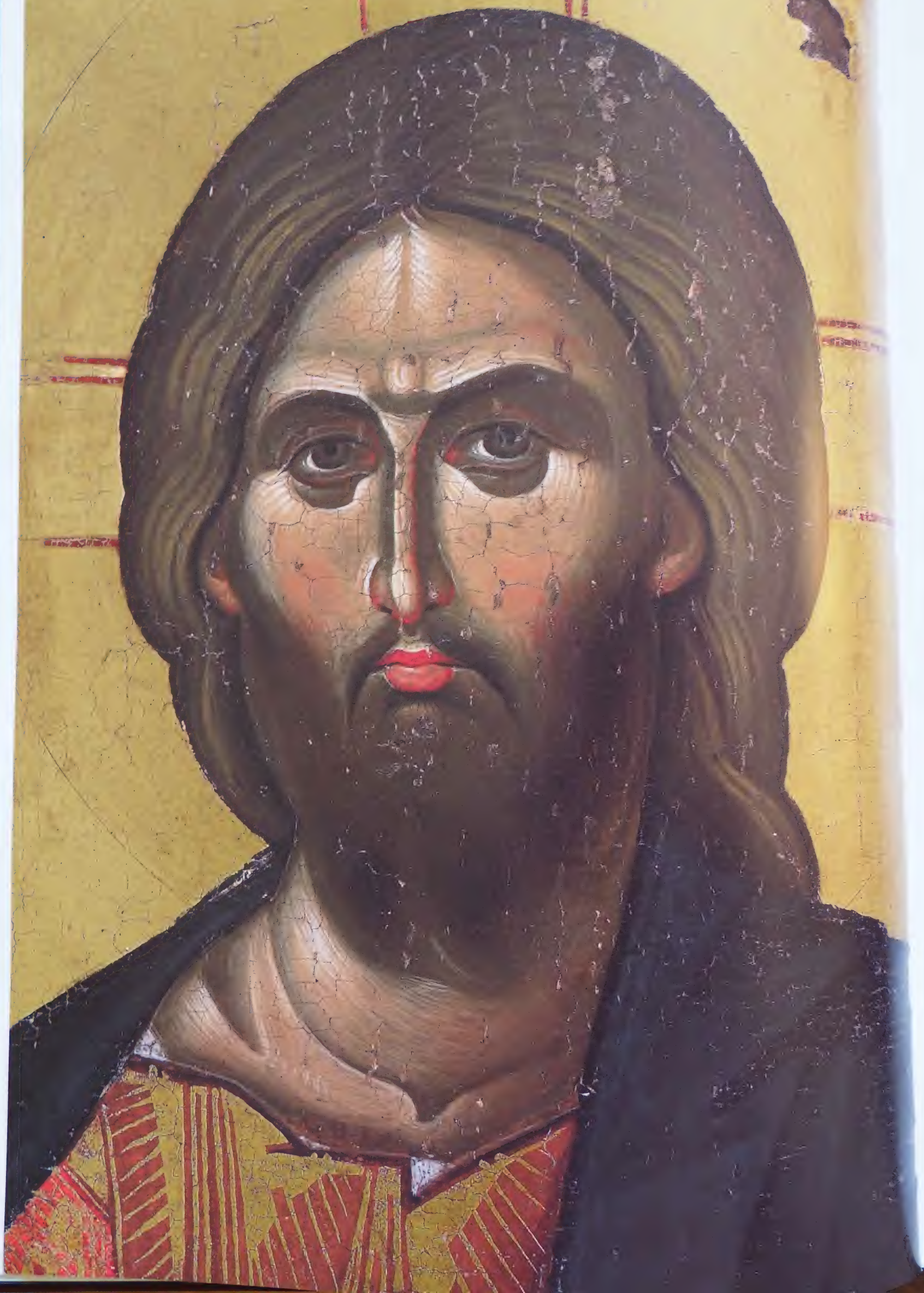
Μέ βάση τίς εἰκονογραφικές καί τεχνοτροπικές παρατηρήσεις ἡ εἰκόνα τοῦ ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Χρυσοστόμου, πού διακρίνεται γιά τήν ἐκφραστική της ποιότητα, ἐντάσσεται στό πνευματικό καί καλλιτεχνικό κλίμα πού παρήγαγε τίς τοιχογραφίες τοῦ ναοῦ τοῦ Πρωτάτου καί χρονολογεῖται στό τέλος τοῦ 13ου αἰῶνα.

12. Χριστός Παντοκράτωρ (83x58 ἐκ.)

Σέ μιά ἄλλη εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορα (εἰκ. 63-65) ὁ Χριστός εἰκονίζεται σέ προτομή, μετωπικός. Κρατάει μέ τό ἀριστερό του χέρι κλειστό, λιθοκόσμητο κώδικα Εὐαγγελίου καί εὐλογεῖ μέ τό δεξιό. Φοράει σταρόχρωμο χιτῶνα, μέ χρυσοκονδυλίες καί πορτοκαλί σημεῖο, καί βαθυκύανο ἱμάτιο, πού πέφτει στό δεξιό του ὦμο, ἀφήνοντας ἀκάλυπτο τό δεξιό του χέρι. Στό κεφάλι φέρει ἑνσταυρο φωτοστέφανο, ἐνῶ τά γνωστά συμπλήματα Ι(ΗΣΟΥ)Σ Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ ἀποδίδονται στίς ἐπάνω γωνίες τοῦ χρυσοῦ βάθους τῆς εἰκόνας.

Εἰκ. 63. Χριστός Παντοκράτωρ. Τέλος 13ου αἰῶνα.





Ἡ εἰκόνα πάνω στό χρυσό βάθος τοῦ ἑξεργοῦ αὐτόξυλου πλαισίου, πλὴν τοῦ κάτω, καί στό φωτοστέφανο φέρει ρόδακες πού ἀντιφεγγίζουν⁴¹. Ἡ τεχνική αὐτή στήν ἐπεξεργασία τοῦ χρυσοῦ βάθους, πού ἦταν γνωστή μόνο σέ εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ τοῦ 13ου αἰώνα⁴², ἔχει ἐντοπιστεῖ καί σέ ἄλλες ἑξι εἰκόνες τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου τοῦ 13ου αἰώνα (εἰκ. 49, 59, 60, 61, 66, 67)⁴³.

Ἡ αὐστηρή μορφή τοῦ Χριστοῦ μέ τό ψηλό μέτωπο, τά συνοφρυωμένα φρύδια, τά κανονικά φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά, τό στιβαρό λαιμό μέ τήν σχηματική μυολογία του, τήν μυώδη παλάμη τοῦ δεξιοῦ χεριοῦ μέ τά μεγάλα δάχτυλα, ἀπορρέει ἀπό τήν εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορος τῆς Μονῆς Χιλανδαρίου (1260–1270), συνδέεται ὁμως στενότερα μέ τήν τοιχογραφία τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορα στὸν ναό τοῦ Πρωτάτου στό Ἅγιον Ὄρος⁴⁴.

Μάλιστα ὁ λαδοπράσινος προπλάσμος, περιορισμένος σέ ἑκταση, ἡ ὥχρα τῆς πλατιᾶς σάρκας, πού ροδίζει διακριτικά στά μάγουλα, τά καλογραμμένα χαρακτηριστικά τοῦ προσώπου, τά γραμμικά φῶτα καί ὁ τρόπος μέ τὸν ὁποῖο διατάσσονται στό μέτωπο καί γύρω ἀπὸ τά μάτια, ἀναγνωρίζονται στήν τοιχογραφία τοῦ Χριστοῦ στὸν ναό τοῦ Πρωτάτου. Μέ βάση τά παραπάνω, ἔχουμε τήν γνώμη ὅτι τά τεχνικά χαρακτηριστικά στήν ἀπόδοση τοῦ προσώπου καί ὁ στενός σύνδεσμος τῆς εἰκόνας τοῦ Χριστοῦ τῆς Μονῆς μέ τήν τοιχογραφία τοῦ Χριστοῦ στὸν ναό τοῦ Πρωτάτου στὸν φυσιογνωμικό τύπο καί στό ἐκφραζόμενο αὐστηρό, ἀλλὰ γαλήνιο ἦθος κατατάσσουν τήν εἰκόνα στό τέλος τοῦ 13ου αἰώνα καί τήν ἐντάσσουν στήν καλλιτεχνική ἐπίδοση τοῦ Μανουήλ Πανσέληνου καί τοῦ ἐργαστηρίου του⁴⁵.

Μέ βάση τά παραπάνω ἔχουμε τήν γνώμη ὅτι ἡ τεχνική τῶν ροδάκων πού ἀντιφεγγίζουν στό χρυσό βάθος –πού παρατηρεῖται σέ ἔργα τοῦ 13ου αἰώνα– τά τεχνικά χαρακτηριστικά στήν ἀπόδοση τοῦ προσώπου καί ὁ στενός σύνδεσμος τῆς εἰκόνας τοῦ Χριστοῦ μέ τήν τοιχογραφία τοῦ Χριστοῦ τοῦ Πρωτάτου (1290), κατατάσσουν τήν εἰκόνα τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου στό τέλος τοῦ 13ου αἰώνα.

13–14. Ἅγιος Γεώργιος (88x50 ἐκ.) καί ἅγιος Δημήτριος (88x52 ἐκ.)

Ἀπό τίς πιό σημαντικές εἰκόνες πού σώζονται στήν Μονή Βατοπαιδίου εἶναι οἱ εἰκόνες τοῦ ἁγίου Γεωργίου (εἰκ. 67) καί τοῦ ἁγίου Δημητρίου (εἰκ. 66)⁴⁶. Στίς εἰκόνες αὐτές, πού εἶναι ἔργο τοῦ ἰδίου καλλιτέχνη, οἱ ἅγιοι εἰκονίζονται σέ προτομή, στὸν τύπο τοῦ στρατιωτικοῦ ἁγίου. Τό σῶμα τους, πού ἀποδίδεται μέ συστροφή, εἶναι πλατύ μέ ριχτούς

Εἰκ. 64 καί 65. Χριστός Παντοκράτωρ.

Λεπτομέρειες τῆς εἰκ. 63.

Εἰκ. 66 καί 67. (Ἐπόμενες σελίδες). Ἅγιος
Δημήτριος καί ἅγιος Γεώργιος.
Γύρω στά 1300.











ώμους και δίνει την εντύπωση να συμπιέζεται για να χωρέσει στα στενά όρια της εικόνας. Στα πρόσωπα των αγίων με τους ζεστούς χρωματικούς τόνους, που διαβαθμίζονται μαλακά, το γαλήνιο, ελαφρά μελαγχολικό βλέμμα, που απευθύνεται στον προσκυνητή, αποδίδονται με έκφραστική ζωντάνια τα πορτραίτα νέων σε ηλικία πολεμιστών, μαρτύρων της εκκλησίας, στην απεικόνιση των οποίων ο καλλιτέχνης χρησιμοποίησε ασφαλώς δάνεια από αρχαίες πηγές, που ανάγονται στην παλαιοχριστιανική περίοδο.

Από τυπολογική άποψη ο φυσιογνωμικός τύπος των αγίων (εικ. 68, 69) με το ευγενικό, στοχαστικό πρόσωπο, το ελαφρά μελαγχολικό, ρεμβώδες βλέμμα, με την βαθιά πνευματικότητα και το ύψηλό ηθος εντάσσουν τις εικόνες αυτές στο καλλιτεχνικό ύφος και την έκφραστική ποιότητα των τοιχογραφιών του ναού του Πρωτάτου (γύρω στο 1290) στις Καρυές Αγίου Όρους, οι οποίες σύμφωνα με την παράδοση αποδίδονται στον περίφημο από την Θεσσαλονίκη καλλιτέχνη "κύρ Μανουήλ τον Πανσελήνον", που συγκαταλέγεται ανάμεσα στους μεγαλύτερους καλλιτέχνες όλων των εποχών. Αυτό συνάγεται από την σύγκριση του αγίου Γεωργίου και του αγίου Δημητρίου με τις ομώνυμες, αλλά και άλλες τοιχογραφίες αγίων του Πρωτάτου⁴⁷.

Από τεχνική άποψη ο τρόπος αποδόσεως του προσώπου με την πλατιά επιφάνεια της θερμής ώχρας, που ροδίζει ελαφρά, τις πράσινες σκιές στο μέτωπο, στις παρειές και στον λαιμό, που σά διάφανο δίχτυ διαχέονται ανάλαφρα στην σάρκα, το κόκκινο χρώμα, που χρησιμοποιείται, είτε σαν πηχτές κηλίδες στο στόμα και στους δακρυγόνους ασκούς, είτε άλλοτε με γραμμικό τρόπο στα βλέφαρα, στο ρουθούνι της μύτης και στο πηγούνι, όπως και τα λευκά γραμμικά φώτα που φωτίζουν διακριτικά, ζωντανεύουν το πρόσωπο, συμβάλλοντας στην έκφραστική ποιότητα. Τα τεχνικά αυτά χαρακτηριστικά προσιδιάζουν, επίσης, στην ζωγραφική του Πρωτάτου⁴⁸.

Η τυπολογική, τεχνική και ύφολογική συγγένεια της εικόνας του αγίου Γεωργίου και του αγίου Δημητρίου με τις τοιχογραφίες του ναού του Πρωτάτου -παρά τις ελάχιστες διαφορές, που οφείλονται στην διαφορά του είδους- σε συνδυασμό με την ύψηλή καλλιτεχνική ποιότητα των δύο αυτών εικόνων, μās επιτρέπει να τις εντάξουμε στο καλλιτεχνικό περιβάλλον και στην προσωπογραφική επίδοση του

εργαστηρίου του Πανσελήνου και να τις χρονολογήσουμε γύρω στο 1300 ή στην πρώτη δεκαετία του 14ου αιώνα⁴⁹. Οι διαφορές που μπορούν να επισημανθούν ανάμεσα στις δύο εικόνες του Βατοπαιδίου και στις τοιχογραφίες του Πρωτάτου οφείλονται όχι μόνο στην διαφορά του είδους -αυγοτέμπερα σε ξύλο ή πρώτη περίπτωση, νωπογραφία ή δεύτερη- αλλά και στην χρονική διαφορά που μεσολαβεί ανάμεσα στον χρόνο εκτέλεσεως των τοιχογραφιών του Πρωτάτου (1290) και των εικόνων της Μονής Βατοπαιδίου, και συνεπώς πηγάζουν από την

Εικ. 68 και 69. (Προηγούμενες σελίδες).

Άγιος Γεώργιος και Άγιος Δημήτριος.

Λεπτομέρειες των εικ. 67 και 66.

Εικ. 70. Άγιος Γεώργιος.

Λεπτομέρεια της εικ. 67.

Εικ. 71. Παναγία Οδηγήτρια.

Λεπτομέρεια της εικ. 72.







ἐξελικτική πορεία τοῦ καλλιτέχνη καί τοῦ συνεργείου του. Ἡ σύνδεση τῶν εἰκόνων τοῦ ἁγίου Γεωργίου καί τοῦ ἁγίου Δημητρίου μέ τήν ζωγραφική τοῦ Πρωτάτου καί ἡ ἔνταξη αὐτῶν στό καλλιτεχνικό περιβάλλον τοῦ Πανσελήνου εἶναι ιδιαίτερα σημαντικό γεγονός, γιατί γιά πρώτη φορά ἐντοπίζουμε στό Ἅγιον Ὅρος φορητές εἰκόνες, πού μποροῦν, νομίζω πειστικά, νά ἀποδοθοῦν στό ἐργαστήριο τοῦ μυθικοῦ καλλιτέχνη τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Πρωτάτου⁵⁰, ἄν ὄχι, στόν ἴδιο τόν Μανουήλ Πανσέληνο.

15. Παναγία Ὁδηγήτρια ὁλόσωμη (97x56 ἐκ.)

Ἡ Παναγία εἰκονίζεται ὁλόσωμη μέ ἔντονη στροφή τοῦ σώματος πρὸς τόν Χριστό, τόν ὁποῖο κρατάει μέ τό ἀριστερό χέρι, ἐνῶ τό δεξιό τείνει σέ χειρονομία ἱκεσίας (εἰκ. 2, 71, 72). Φοράει βαθυκύανο ἱμάτιο καί μελιτζανί μαφόριο μέ χρυσή παρυφή. Στό μαφόριο, πάνω σέ κόκκινους κυκλικούς δίσκους, ἀπεικονίζονται ἀστεροειδῆ κοσμήματα, τά ὁποῖα, ὅπως εἶναι γνωστό, συνιστοῦν συμβολική ἀπεικόνιση τῆς ἁγίας Τριάδος ἢ ἀποτελοῦν τά σύμβολα τῆς τριπλῆς παρθενίας τῆς Παναγίας. Ὁ Χριστός, ἔχοντας ὀρθιο τό κορμί, κρατάει στό ἀριστερό χέρι κλειστό εἰλητάριο, ἐνῶ μέ τό δεξιό εὐλογεῖ. Φοράει χιτῶνα ζωσμένο στήν μέση καί ἱμάτιο πού πτύσσεται καθῶς πέφτει στόν ἀριστερό μηρό, καλύπτοντας ἐν μέρει τήν ἀριστερή παλάμη τῆς Παναγίας. Χιτῶνας καί ἱμάτιο ἀποδίδονται μέ καστανό χρῶμα καί διανθίζονται μέ ἄφθονες χρυσοκοντυλιές. Ἀπό τόν σταυροφόρο φωτοστέφανο τοῦ Χριστοῦ μόλις διακρίνεται κυκλική χάραξή του καί ἵχνος κόκκινου χρώματος ἀπό τόν σταυρό.

Πάνω στίς χρυσές παρυφές τοῦ δεξιοῦ μανικιοῦ τοῦ χιτῶνος εἶναι ἀναγεγραμμένη μέ χρυσά γράμματα ἡ ἀκόλουθη ἀφιερωματική ἐπιγραφή: Θ(ΕΟΤΟ)ΚΕ ΒΟΙΘΕΙ ΤΑ(ΠΕΙΝΟΥ) ΓΑΒΡΙΗΛ ΙΕΡΟΜΟΝ)ΑΧ(ΟΥ). Ἀπό τίς ἐπιγραφές πού συνόδευαν τήν Παναγία διακρίνεται τό μεταγενέστερο συμπλήρωμα Μ(ΗΤΗ)Ρ Θ(ΕΟ)Υ, ὅπως καί ἵχνη γραμμάτων τῆς προσωνομίας τῆς Παναγίας.

Ἡ κατάσταση τῆς εἰκόνας εἶναι σχετικά καλή. Ὁ χιτῶνας καί τό ἱμάτιο φέρουν κατά τόπους ἐπιζωγραφήσεις, ἐνῶ τό χρυσό τοῦ βάθους καί τό κόκκινο τοῦ αὐτόξυλου πλαισίου ἔχει κατά τόπους ἐκπέσει. Ἐπίσης, τά ὑποδήματα τῆς Παναγίας ἔχουν ξαναζωγραφιστεῖ, ἐνῶ τά ἀρχικά διακρίνονται σέ πιό λοξή θέση ἀπό τά νεώτερα. Παρατηρεῖται, ἐπίσης, τεχνική διαφοροποίηση στήν ἀπόδοση τῆς παλάμης τῶν χειρῶν καί τῶν πελμάτων τοῦ ποδιοῦ τοῦ Χριστοῦ σέ σχέση μ' αὐτή τοῦ προσώπου, ὀφειλόμενη πιθανότατα σέ μεταγενέστερες ἐπεμβάσεις.

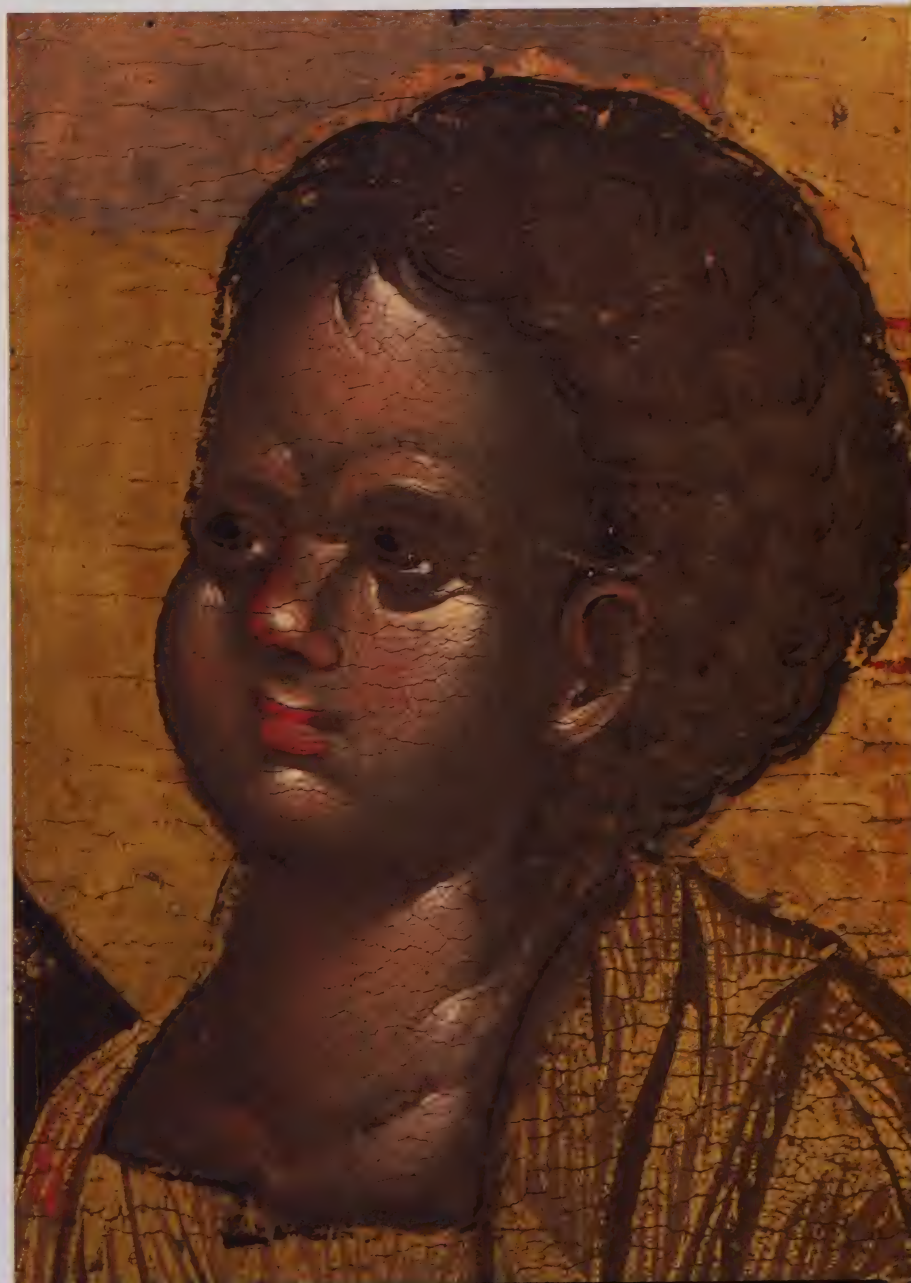
Ἡ παράσταση τῆς ὁλόσωμης Θεοτόκου βρεφοκρατοῦσης, στόν εἰκονογραφικό τύπο τῆς

Εἰκ. 72. Παναγία Ὁδηγήτρια ὁλόσωμη.

Τέλος 13ου–ἀρχές 14ου αἰώνα.

Εἰκ. 73. Παναγία Ὁδηγήτρια. Ὁ Χριστός.

Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 72.





Παναγίας Ὁδηγήτριας, μέ βάση τά γνωστά παραδείγματα δέν εἶναι συνήθως σέ φορητές εἰκόνες, ὅσο σέ ἔργα μνημειακῆς ζωγραφικῆς⁵¹.

Ἡ Παναγία στόν φυσιογνωμικό τύπο, μέ τό πλάγιο βλέμμα, τά προσωπογραφικά χαρακτηριστικά καί τήν τεχνική ἀπόδοση τοῦ προσώπου μέ τήν μαλακή φωτισκίαση, πού ἀποδίδει μέ ἀβρότητα τήν σάρκα τοῦ προσώπου (εἰκ. 2, 71), συνδέεται μέ ἔργα τῆς πρώτης εἰκοσαετίας τοῦ 14ου αἰώνα, ὅπως εἶναι ἡ τοιχογραφία τῆς Παναγίας στήν Μονή τῆς Παναγίας Ljeviška (1306–1313) καί στήν Μονή τῆς Παναγίας Studenica (1315) τῆς μεσαιωνικῆς Σερβίας⁵² καί ἡ εἰκόνα τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας ἀπό τήν ἀμφιπρόσωπη εἰκόνα τῆς Ἀχρίδος (ἀρχές 14ου αἰώνα)⁵³.

Ἐπίσης, ὁ φυσιογνωμικός τύπος τοῦ Χριστοῦ (εἰκ. 73) μέ τόν στιβαρό λαιμό, τά κατσαρά μαλλιά, τό ὑψηλό ρυτιδωμένο μέτωπο, τό σαρκωμένο πρόσωπο μέ τήν κοντή, χοντρή μύτη καί τήν ζωγραφική ἀπόδοση τοῦ προσώπου παρουσιάζει τυπολογική καί ὡς ἓνα σημεῖο τεχνοτροπική συνάφεια μέ τόν Χριστό τῆς Παναγίας Ὑπερευλογημένης τῆς Μονῆς

Εἰκ. 74. Παναγία Ὁδηγήτρια ὁλόσωμη. Ἀρχές 14ου αἰώνα.

Εἰκ. 75. Παναγία Ὁδηγήτρια. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 74.





Ἁγίου Παύλου (τέλος 13ου ἀρχές 14ου αἰώνα) καί τόν Χριστό τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας τῆς ἀμφιπροσωπικῆς εἰκόνας τῆς Ἀχρίδος⁵⁴.

Ἀξίζει νά σημειωθεῖ ὅτι τό περίγραμμα τοῦ σώματος τοῦ Χριστοῦ ὀρίζεται μέ χρυσή γραμμή. Ἡ τεχνική αὐτή γνωστή σέ ἔργα τοῦ τέλους τοῦ 13ου καί τῶν ἀρχῶν τοῦ 14ου αἰῶνος, ὅπως στόν ναό τοῦ Πρωτάτου (γύρω στά 1290), στήν Παναγία Περίβλεπτο τῆς Ἀχρίδος (1295), στό καθολικό τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου (1312), σκοπό ἔχει νά ἀποσπάσει τήν μορφή τοῦ Χριστοῦ ἀπό τήν ἐπίπεδη ἐπιφάνεια τῆς εἰκόνας καί νά τήν ἐντάξει μέ ὄγκο στόν χώρο⁵⁵.

Σέ σχέση μέ τά ἔργα πού ἀναφέραμε ἡ Παναγία καί ὁ Χριστός τῆς εἰκόνας τῆς Μονῆς διαφοροποιῶνται στήν μαλακότερη διατύπωση, ζωγραφικοῦ χαρακτήρα τῆς σάρκας τοῦ προσώπου καί στήν ἔνταση τῆς φωτοσκίασης. Μάλιστα, στόν Χριστό τά φῶτα λειτουργοῦν μέ τήν μορφή ἔντονων φωτιστικῶν κηλίδων, μέ ἀποτέλεσμα τήν ἔνταση τοῦ ἐκφραστικοῦ στοιχείου.

Τά τυπολογικά, φυσιογνωμικά καί τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά τῆς εἰκόνας τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας μαζί μέ τήν ἐκφραστική ποιότητα τῆς διάχυτης μελαγχολίας στό πρόσωπο τῆς Παναγίας, συνδέουν τήν εἰκόνα μέ ἔργα τῆς ζωγραφικῆς τοῦ τέλους τοῦ 13ου αἰῶνα καί τῶν ἀρχῶν τοῦ 14ου αἰῶνα καί τήν κατατάσσουν χρονολογικά στήν περίοδο αὐτή⁵⁶.

16. Παναγία ὁλόσωμη Βρεφοκρατούσα (73,5x155 ἐκ.)

Μιά ἄλλη εἰκόνα τῆς Παναγίας ὁλόσωμης βρεφοκρατούσης παρουσιάζει ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον, λόγω τῶν ἐντυπωσιακῶν διαστάσεων⁵⁷ καί τοῦ εἰκονογραφικοῦ τύπου (εἰκ. 74). Ἡ Παναγία εἰκονίζεται ὁλόσωμη, στόν τύπο τῆς Ὁδηγήτριας, μέ τό δεξιό χέρι μπροστά στό στήθος, κλίνοντας ἑλαφρά τό σῶμα της καί τό κεφάλι της πρὸς τόν Χριστό, πού τόν κρατάει στό ἀριστερό της χέρι. Φοράει βαθυκύανο χιτῶνα καί καφέ μαφόριο μέ χρυσή παρυφή, πού πέφτει κυματίζοντας περίτεχνα γύρω ἀπό τό κεφάλι. Ὁ Χριστός στέκεται στητός, μέ ὀρθιο τό κορμί στήν ἀγκαλιά τῆς μητέρας του, εὐλογώντας μέ τό δεξιό καί κρατώντας κλειστό εἰλητάριο μέ τό ἀριστερό. Φοράει πορτοκαλί χιτῶνα καί ἱμάτιο μέ πυνκνές χρυσοκονδυλιές, πού ἔχουν ἐκπέσει στό μεγαλύτερο μέρος.

Ἡ κατάσταση διατηρήσεως τῆς εἰκόνας εἶναι σχετικά καλή. Παρουσιάζονται, ὥστόσο, ἐκτεταμένες ἀπολεπίσεις τῆς ζωγραφικῆς στόν χιτῶνα τῆς Παναγίας, ὅπως καί στό χρυσό βάθος. Ἐπίσης,

Εἰκ. 76 καί 77. Παναγία Ὁδηγήτρια. Λεπτομέρειες τῆς εἰκ. 74.





κάθετη ρωγμή διασχίζει σε βάθος
τό ξύλο στο κέντρο της εικόνας,
ένω τό αυτόξυλο πλαίσιο της
κάτω πλευράς έχει αποκοπεί.
προκειμένου ή εικόνα νά προ-
σαρμοστεί σε άλλη θέση από τήν
άρχική.

Η απεικόνιση της Παναγίας
ολόσωμης βρεφοκρατούσης, μέ
βάση τά γνωστά παραδείγματα,
δέν είναι συνήθης σε φορητές ει-
κόνες, όσο στήν μνημειακή ζω-
γραφική⁵⁸. Ανεξάρτητα απ' αυτό
ή στενόμακρη μορφή της εικόνας
καί οι μεγάλες της διαστάσεις
μάς οδηγούν στήν υπόθεση ότι μέ
μία άλλη εικόνα, του Χριστού
ολόσωμου, ιδίων διαστάσεων,
κάλυπταν τά μέτωπα των πεσ-
σών, πού χωρίζουν τό ιερό βήμα
από τήν πρόθεση καί τό διακονι-
κό καί λειτουργούσαν ως δεσπο-
τικές εικόνες του μαρμαρίνου
τέμπλου του καθολικού της Μο-
νής στις αρχές του 14ου αιώνα.

Τυπολογικά ή Παναγία καί ο
Χριστός της εικόνας (εικ. 75-77)
στήν στάση, στήν κίνηση της κε-
φαλής καί στήν χειρονομία πα-
ρουσιάζουν στενή σχέση μέ τήν
εικόνα της Παναγίας Ψυχοσώ-
στριας καί της Παναγίας Περι-
βλέπτου στήν Αχρίδα, έργα πού
χρονολογούνται στις αρχές του
14ου αιώνα καί θεωρούνται ότι
προέρχονται από εργαστήρια της
Κωνσταντινουπόλεως ή της Θεσ-
σαλονίκης αντίστοιχα⁵⁹. Η Πανα-
γία μάλιστα στο φυσιογνωμικό
τύπο καί στα λεπτά χαρακτη-
ριστικά του προσώπου συνδέεται
μέ τήν Παναγία Όδηγήτρια της
Μονής του τελευταίου τετάρτου

Εικ. 78. Άγιος Γεώργιος. Αρχές
14ου αιώνα.

13ου αιώνα (είκ. 2, 71) καί άμεσότερα μέ τήν Παναγία Ψυχοσώστρια τής Άχρίδος, ένώ ό Χριστός μέ σαρκῶδες, στρογγυλό πρόσωπο, τήν σιμή χοντρή στήν άκρη μύτη, τό ύψηλό μέτωπο καί τόν χοντρό κόμο παραπέμπει στόν Χριστό τής Παναγίας Όδηγητριάς τής Μονής Χιλανδαρίου (1260-1270) καί στόν Χριστό τής εικόνας τής Παναγίας Όδηγητριάς τής Μονής Βατοπαιδίου (είκ. 56) τοῦ τελευταίου τέλους τοῦ 13ου αιώνα⁶⁰.

Άπό τεχνική άποψη τό πλατύ πρόσωπο μέ τίς δοσπράσινες σκιές, τήν ώχρα τής σάρκας πού δίδει στίς παρειές, τά γραμμικά φῶτα πού λώνονται μέ εύκαμψία, τήν μαλακότητα τής τοσκίασης, πού άποδίδει μεστό τόν όγκο, θυμίζουν τρόπους πού χαρακτηρίζουν τήν Παναγία Όδηγήτρια τοῦ Χιλανδαρίου καί τήν Παναγία Ψυχοσώστρια τής Άχρίδος. Άπό τό τελευταίο ἡ Παναγία τής Μονής Βατοπαιδίου ύπερέχει τήν μαλακότερη διατύπωση τοῦ προσώπου καί τό έντονα σαρκωμένο πρόσωπο τοῦ Χριστοῦ.

Τά τυπολογικά καί φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά τής Παναγίας καί τοῦ Χριστοῦ, ἡ ύψηλή ποιότητα τής ζωγραφικῆς, τό έκφρασμένο ἦθος τήν συγκρατημένη μελαγχολία στό εύαίσθητο πρόσωπο τής Παναγίας καί ἡ παιδική άθωότητα τοῦ πρόσωπο τοῦ Χριστοῦ συνδέουν άμεσα τήν εικόνα τής Μονής Βατοπαιδίου μέ τήν Παναγία Όδηγήτρια τής Μονής Χιλανδαρίου (1260-1270) καί κυρίως τήν Παναγία Ψυχοσώστρια τής Άχρίδος (άρχές 14ου αιώνα) καί τήν κατατάσσουν χρονικά στό τέλος τοῦ 13ου ἡ μάλλον στίς άρχές τοῦ 14ου αιώνα. Άπό τήν άλλη ἡ στενή σύνδεση τῶν εικόνων μέ ἔργα πού ἔχουν τήν προέλευσή τους σέ ἔργαστήρια τής Θεσσαλονίκης, ὅπως εἶναι ἡ Παναγία Ψυχοσώστρια τής Άχρίδος, συνηγοῦν στήν προέλευσή της άπό τό καλλιτεχνικό περιβάλλον τής συμβασιλεύουσας.

Πρόσφατα, μέ βάση τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά, άποδώσαμε τήν εικόνα τής Παναγίας Ψυχοσώστριας τής Άχρίδος στόν Γεώργιο Καλέργη. Ἡ στενή καλλιτεχνική συνάφεια τής εικόνας τής Μονής μέ τήν Παναγία Ψυχοσώστρια, πού άπιστώσαμε, μάς οδηγεῖ νά άποδώσουμε, καί τήν εικόνα τής ὁλόσωμης βρεφοκρατούσας τής Μονής στό ἔργαστήριό τοῦ ἰδίου καλλιτέχνη. Συνισχυτικό τής άποψης αὐτῆς εἶναι ὅτι ἡ Πανα-



είκ. 79. Σταυρός Αναστάσεως στήν πίσθια ὄψη τής εἰκ. 78.



γία καί ὁ Χριστός στήν ἀψίδα τοῦ ναοῦ τοῦ Χριστοῦ Σωτῆρος στήν Βέροια, ἐνυπόγραφο ἔργο τοῦ Γεωργίου Καλλιέργη, παρά τό γεγονός ὅτι ἀπεικονίζεται μετωπικά καί δέν σώζεται σέ καλή κατάσταση, πα-
 ὀρισμένα στοιχεῖα γραφῆς στήν ἀπόδοση τοῦ προσώπου τῆς Παναγίας, ὅπως τῆς ὀφθαλμικῆς κόγχης, μέ
 ρικῆς πλευρᾶς πού φτάνει ὡς τά καλλίγραμμα κόκκινα χεῖλη, τοῦ κόκκινου περιγράμματος στά ρουθού-
 νια καί στήν ἐσωτερική ράχη τῆς μύτης, τῆς σκιᾶς τοῦ πηγουνιοῦ πού σκιάζει διακριτικά τόν λαιμό,
 παρουσιάζονται κοινά σέ ἄλλες δύο εἰκόνες τῆς Μονῆς πού ἀποδώσαμε στόν καλλιτέχνη Γεώργιο Καλ-
 λιέργη, τήν εἰκόνα τοῦ ἁγίου Γεωργίου (εἰκ. 78) καί τήν εἰκόνα τοῦ ἀρχαγγέλου Γαβριήλ (εἰκ. 86).
 Συνεπῶς, ἔχουμε τήν γνώμη ὅτι ἡ εἰκόνα τῆς Παναγίας βρεφοκρατούσας εἶναι ἔργο τοῦ Θεσσαλονικέα
 καλλιτέχνη Γεωργίου Καλλιέργη καί χρονολογεῖται στίς ἀρχές τοῦ 14ου αἰώνα.

17. Ἅγιος Γεώργιος (130x53 ἐκ.)

Ἐνότητα καλλιτεχνικοῦ ὕφους παρουσιάζουν δύο εἰκόνες τῆς Μονῆς. Πρόκειται γιά τήν εἰκόνα τοῦ
 ἁγίου Γεωργίου καί τήν εἰκόνα τοῦ ἀρχαγγέλου Γαβριήλ, οἱ ὁποῖες δέ σώζουν τίς ἀρχικές τους διαστά-
 σεις⁶², καθὼς ἔχουν κοπεῖ γιά νά προσαρμοστοῦν σέ νέα χρήση.

Ὁ ἅγιος Γεώργιος (εἰκ. 78-82) εἰκονίζεται νέος, ἀγένειος καί σγουροκέφαλος, ὅπως ἀκριβῶς περι-
 γράφεται στήν «Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς
 τέχνης»⁶³. Παριστάνεται ὁλόσωμος, σχεδόν
 μετωπικός, μέ ἐλαφρά ἀντικίνηση τοῦ σώμα-
 τος, ἐνδεδυμένος μέ στρατιωτική ἐνδυμασία.
 σύμφωνα μέ τήν παλαιολόγεια παράδοση.
 Φοράει κοντό, βαθυπράσινο, χειριδωτό χιτώ-
 να καί φολιδωτό θώρακα, μέ πυκνές χρυσο-
 γραφίες, ἐνῶ ὁ κόκκινος μανδύας, πού ἀπλώ-
 νεται ἀνεμίζοντας πλούσια στό χρυσοῦ βάθος
 τῆς εἰκόνας, πορποῦται στόν ἀριστερό ὦμο
 καί καλύπτει τό ἀριστερό χέρι. Ἀπό τήν ζώνη
 τῆς μέσης κρέμεται τό σπαθί του, ἐνῶ μέ τό
 δεξιό χέρι κρατάει τό δόρυ διαγώνια πρό τοῦ
 στήθους καί μέ τό ἀριστερό στηρίζει ὀρθία
 μεγάλη ἀσπίδα. Στήν ὀπισθία ὄψη τῆς
 εἰκόνας εἰκονίζεται φυλλοφόρος σταυρός τῆς
 Ἀναστάσεως (εἰκ. 79).

Τυπολογικά ἡ ἐντυπωσιακή μορφή τοῦ ἁ-
 γίου Γεωργίου στό στήσιμο τῆς μορφῆς, στήν
 ἀντικίνηση τοῦ σώματος, στήν ἐνδυμασία καί
 στήν γλαμύδα πού «ἀγκαλιάζει» τήν μορφή
 καί γεμίζει τό βάθος τῆς εἰκόνας ἀνεμίζοντας,
 συνδέεται ἄμεσα μέ στρατιωτικούς ἁγίους
 καλλιτεχνικῶν ἐργαστηρίων τῆς Θεσσαλονί-



Εἰκ. 80. Ἅγιος Γεώργιος. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 78.

Εἰκ. 81. Ἅγιος Γεώργιος. Λεπτομέρεια τῆς ὁμώνυμης τοιχογραφίας στόν ναό τοῦ
 Χριστοῦ Σωτῆρος στήν Βέροια (1315).



κης του τέλους του 13ου και της πρώτης εικοσαετίας του 14ου αιώνα, όπως είναι οι στρατιωτικοί άγιοι στον ναό του Πρωτάτου (γύρω στα 1290), στο παρεκκλήσιο του Αγίου Εϋθυμίου στην Θεσσαλονίκη (1303), στην εκκλησία του Χριστού Σωτήρος στην Βέροια (1315), στον Άγιο Νικόλαο Όρφανό Θεσσαλονίκης (1315–1320), στο καθολικό της Μονής Χιλανδαρίου (1321–1322), στο Staro Nagoričino (1316–1318) της μεσαιωνικής Σερβίας κ.ά.⁶⁴.

Ο φυσιογνωμικός τύπος του αγίου Γεωργίου με τό ωοειδές πρόσωπο (εικ. 80), τά καμαρωτά παχιά φρύδια, τά αμυγδαλόσχημα μάτια, την μακρόστενη μύτη, τά ροδοκόκκινα χείλη και τά κατσαρά μαλλιά που στεφανώνουν τό κεφάλι, έχει τίς καταβολές του στον άγιο Γεώργιο του Πρωτάτου (γύρω στα 1290) και στην εικόνα του αγίου Γεωργίου της Μονής Βατοπαιδίου (εικ. 68), ωστόσο, προσωπογραφικά ταυτίζεται με τον άγιο Γεώργιο του ναού του Χριστού στην Βέροια (1315), έργο του θαυμαστού ζωγράφου Καλλιέργη⁶⁵.

Εικ. 82. Άγιος Γεώργιος. Λεπτομέρεια της εικ. 78.

Εικ. 83. Αρχάγγελος Γαβριήλ. Λεπτομέρεια της εικ. 86.

Από τεχνική άποψη ό λαδοπράσινος σκοτεινός προπλασμός, πού κυριαρχεί στό πρόσωπο (είκ. 80), καί δίνει βάθος στό βλέμμα, σκοτεινιάζοντας τήν έκφραση, σβύνει μαλακά, καθώς συμφύρεται μέ τήν ώχρα τής σάρκας πού θερμαίνεται μέ ανάλαφρες κόκκινες κηλίδες. Παράλληλα λευκές, λεπτές πινελιές φωτίζουν διακριτικά τό πρόσωπο γύρω από τά μάτια, στό μέτωπο, τό πηγούνι, τόν λαιμό, αναδεικνύοντας τήν σάρκα τοῦ προσώπου. Ακόμα κόκκινο περίγραμμα περιγράφει τά ρουθούνια τής μύτης καί τό πηγούνι, ενώ τό κοκκινάδι, πού ροδίζει τά χείλη καί φωτίζει τά μάτια, ζωντανεύει τό πρόσωπο. Ανάλογη τεχνική στήν απόδοση τοῦ προσώπου, μέ τό φῶς πού άχνοφέγγει καί τόν λαδοπράσινο προπλασμό πού κυριαρχεί καί “σκοτεινιάζει” τήν έκφραση τοῦ προσώπου, παρατηρεῖται σέ βαθμό πού ποικίλλει στήν μνημειακή ζωγραφική τής δεκαετίας 1310-1320, καί μάλιστα στήν όμώνυμη τοιχογραφία (είκ. 81) τοῦ Γεωργίου Καλλιέργη στόν ναό τοῦ Χριστοῦ στήν Βέροια⁶⁶.

Επίσης ό κόκκινος μανδύας, μέ πτυχολογία ρέουσα καί χαρακτηριστική μαλακότητα στήν απόδοση τής ύφης τοῦ υφάσματος, ανταποκρίνεται σέ τρόπους γνωστούς σέ έργα τοῦ τέλους τοῦ 13ου αἰώνα καί τής πρώτης εικοσαετίας τοῦ 14ου αἰώνα⁶⁷.



Ἡ φυσιογνωμική, τυπολογική καί τεχνοτροπική συγγένεια τῆς εἰκόνας τοῦ ἁγίου Γεωργίου μέ ἔργα τῆς δεύτερης δεκαετίας τοῦ 14ου αἰώνα ἐργαστηρίων τῆς Θεσσαλονίκης, καί κυρίως μέ τήν τοιχογραφία τοῦ ἁγίου Γεωργίου στόν ναό τοῦ Χριστοῦ Σωτῆρος στήν Βέροια (1315), σέ συνδυασμό μέ τήν ὑψηλή καλλιτεχνική ποιότητα τοῦ ἔργου καί τό αὐστηρό ἥθος στήν ἔκφραση τῆς μορφῆς, χρονολογοῦν τήν εἰκόνα στίς ἀρχές τοῦ 14ου αἰώνα, καί πιθανότατα στήν περίοδο 1310–1315, καί τήν ἐντάσσουν στό καλλιτεχνικό ἐργαστήριο τοῦ Θεσσαλονικέως καλλιτέχνη Γεωργίου Καλλιέργη⁶⁸.

18. Ἀρχάγγελος Γαβριήλ (112x42 ἐκ.)

Στήν εἰκόνα τοῦ ἀρχαγγέλου Γαβριήλ (εἰκ. 86, 84), πού δέν διατηρεῖ τίς ἀρχικές της διαστάσεις, ὁ ἀρχάγγελος εἰκονίζεται ὁλόσωμος στραμμένος σέ στροφή τριῶν τετάρτων πρός τά ἀριστερά. Λείπουν τμήματα τῆς εἰκόνας καί ἀπό τίς τέσσερις πλευρές μέ ἀποτέλεσμα νά ἔχουν ἀπολεσθεῖ ὀριστικά τά πέλματα καί ἡ ἀριστερή φτερούγα τοῦ ἀρχαγγέλου καί ἡ μορφή του νά συνθλίβεται στά στενά ὅρια τῶν σημερινῶν διαστάσεων τῆς εἰκόνας⁶⁹. Φοράει βαθυγάλαζο, ποδήρη χιτῶνα μέ χρυσό σημεῖο καί κόμπο στό στήθος καί λαδοπράσινο ἱμάτιο, ζωσμένο στήν μέση, πού ἀφήνει ἀκάλυπτο τόν δεξιό ὦμο καί τό χέρι του. Γαλαζωπή κορδέλλα συγκρατεῖ τήν πλούσια βοστρυχωτή κόμη του. Τά φτερά του εἶναι σέ ἀπόχρωση ψημένης σιένας μέ χρυσοκονδυλιές, ἐνῶ οἱ ἄκρες τους εἶναι λαδοπράσινες. Ἡ στάση καί ἡ στροφή κατά τρία τέταρτα τοῦ ἀρχαγγέλου ὑποδηλώνουν ὅτι πιθανῶς ἡ εἰκόνα ἀποτελοῦσε τμήμα Μεγάλης Δεήσεως εἰκονοστασίου τῶν ἀρχῶν τοῦ 14ου αἰώνα ἢ ἦταν τοποθετημένη στόν πεσσότοιχο ἐνός τέμπλου⁷⁰.

Ὁ ἀρχάγγελος ἔχει κανονικές σωματικές ἀναλογίες καί διακρίνεται γιά τό εὖρος τοῦ σωματικοῦ ὅγκου, τήν χάρη καί εὐγένεια στήν στάση καί τήν ρυθμική ἀντικίνηση τοῦ σώματος, πού ἀνακαλεῖ στήν μνήμη μας γλυπτά τῆς ἀρχαιότητος⁷¹. Τό πρόσωπο εἶναι ὡοειδές, μέ λεπτά χαρακτηριστικά, κατσαρά μαλλιά, πού πλαισιώνουν μέ χάρη τόν λαιμό, καί ἓνα βαθύ βλέμμα μέ γαλήνια μελαγχολική ἔκφραση κυριαρχεῖ.

Στό πρόσωπο (εἰκ. 84), παρά τό γεγονός ὅτι ἡ ζωγραφική ἔχει ἐλαφρά ἐκπέσει, ἐμφανίζει τά ἴδια τεχνικά χαρακτηριστικά μ' αὐτή τῆς εἰκόνας τοῦ ἁγίου Γεωργίου. Μάλιστα, κοινό στοιχεῖο ἀνάμεσα στίς δύο εἰκόνες, πού χαρακτηρίζει τήν ζωγραφική τοῦ Γεωργίου Καλλιέργη στόν ναό τοῦ Χριστοῦ στήν Βέροια, εἶναι ἡ ρυτίδα στό μέτωπο καί ἡ γωνιώδης μύτη μέ τήν ἐπίπεδη ράχη. Ἐπίσης, ὀφείλουμε νά σημειώσουμε ὅτι ἡ μαλακότητα τῆς φωτοσκίασης ἀποδίδει μέ ἰδιαίτερη ἀβρότητα τήν σάρκα στό πρόσωπο καί στόν λαιμό. Ἔτσι τό πρόσωπο ἀπό τυπολογική καί τεχνική ἄποψη κινεῖται στά πλαίσια τῆς τέχνης τῶν ἀρχῶν τοῦ 14ου αἰώνα καί μάλιστα ζωγραφικῶν συνόλων ἐργαστηρίων τῆς Θεσσαλονίκης, ὅπως εἶναι ἡ περίπτωση, τοῦ ναοῦ τοῦ Χριστοῦ στήν Βέροια, τοῦ Ἀγίου Νικολάου Ὁρφανοῦ στήν Θεσσαλονίκη, τοῦ ναοῦ τῶν Ἀγίων Ἰωακείμ καί Ἄννης στήν Studenica, στήν Θεσσαλονίκη κ.ἄ.⁷².

Τό ἔνδυμα εἶναι χυτό καί δίνει τήν ἐντύπωση ὅτι ρέει πάνω στό σῶμα, καθῶς οἱ πτυχές εἶναι πλατιές καί εὐκαμπτες καί ἀποδίδουν πλαστικά τόν ὅγκο τοῦ σώματος. Ἀνάλογη διαμόρφωση τῆς πτυχολογίας διακρίνουμε στόν ναό τοῦ Πρωτάτου (γύρω στά 1290) καί σέ μία ὁμάδα μνημείων τῆς δεύτερης δεκαετίας τοῦ 14ου αἰώνα ὅπως στόν Ἅγιο Νικόλαο Ὁρφάνο Θεσσαλονίκης, στόν Χριστό Βεροίας, στόν ναό τῶν Ἀγίων Ἰωακείμ καί Ἄννης στήν Studenica, στίς τοιχογραφίες τῶν Ἀγίων Ἀποστόλων Θεσσαλονίκης κ.ἄ.⁷³.

Μέ βάση τά παραπάνω τυπολογικά, τεχνικά καί τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά, μπορούμε νά τοποθετήσουμε τήν εἰκόνα τοῦ ἀρχαγγέλου Γαβριήλ στίς ἀρχές τοῦ 14ου αἰώνα καί ἴσως στήν περίοδο 1310–1315. Μάλιστα ἡ στενή τεχνοτροπική συνάφεια τῆς εἰκόνας τοῦ ἀρχαγγέλου μέ τήν εἰκόνα τοῦ ἁγίου Γεωργίου μᾶς ἐπιτρέπει νά ἀποδώσουμε καί τίς δύο εἰκόνες στόν ἴδιο καλλιτέχνη, τόν Γεώργιο

ΓΣΚΙΣ

ἔργα
αφία
ψηλή
τὴν
στό

ς, ὁ
του
τέλ-
τῶν
απο
ζέρι
πό-
ρο-
λης
νός

τοῦ
τὴν
ρά-
ση

ια
είς
τὴν
ά-
δ-
ής
ς.

ς
ς

δ

.

ο

ο

ο





Καλλιέργη, πού αντιπροσωπεύει άμεσα τό καλλιτεχνικό περιβάλλον τής Θεσσαλονίκης⁷⁴, καί νά τίς θεωρήσουμε άπό τά άριστουργήματα τής καλλιτεχνικής αναγέννησης τών Παλαιολόγων στίς άρχές του 14ου αιώνα.

19. Παναγία Όδηγήτρια (102x60 εκ.)

Η Παναγία εικονίζεται σέ προτομή μέ στροφή του σώματος πρós τόν Χριστό πρós τόν όποιο κλίνει έλαφρά καί τήν κεφαλή της (είκ. 85). Στο άριστερό της χέρι κρατάει τόν Χριστό, ένώ μέ τό δεξιό άγγίζει τό δεξιό γόνατό του. Φοράει γαλαζοπράσινο χιτώνα καί μελιτζανί μαφόριο μέ χρυσή παρυφή. Τό μαφόριο είναι διανθισμένο μέ τά γνωστά άστεροειδή κοσμήματα, πού συμβολίζουν τήν Άγία Τριάδα καί τήν τριπλή παρθενία τής Παναγίας.

Ό Χριστός, πού εικονίζεται μέ όρθιο τό κορμί στήν άγκαλιά τής Παναγίας, φοράει άνοιχτοπράσινο χιτώνα μέ ταινίες ζωσμένες χιαστί, πού δημιουργούν ένα άνοιγμα μπροστά στό στήθος σέ σχήμα V⁷⁵, καί άνοιχτό καστανό ιμάτιο μέ άφθονη χρυσογραφία. Μέ τό δεξιό χέρι εύλογεί, ένώ στό άριστερό κρατάει κλειστό ειλητάριο. Άπό τό ένσταυρο χαρακτό φωτοστέφανο διακρίνονται ίχνη του κόκκινου σταυρου. Η παράσταση κλίνει μέ δύο άγγέλους, πού εικονίζονται μικρογραφικά στίς άνω γωνίες τής σκαλιστής εικόνας νά σεβίζουν⁷⁶.

Η διατήρηση τής εικόνας είναι σχετικά καλή. Παρατηροούνται έκτεταμένες άπολεπίσεις του χρυσοϋ βάθους, καθώς καί καταστροφή τής κάτω δεξιᾱς γωνιᾱς τής εικόνας πού συμπληρώθηκε μέ νεώτερη ξύλινη προσθήκη. Δέν σώζονται, έπίσης, οί επιγραφές πού συνόδευαν τήν Παναγία καί τόν Χριστό.

Είκ. 85. Παναγία Όδηγήτρια. 1310-1320.

Είκ. 86. Αρχάγγελος Γαβριήλ.

Άρχές 14ου αιώνα.



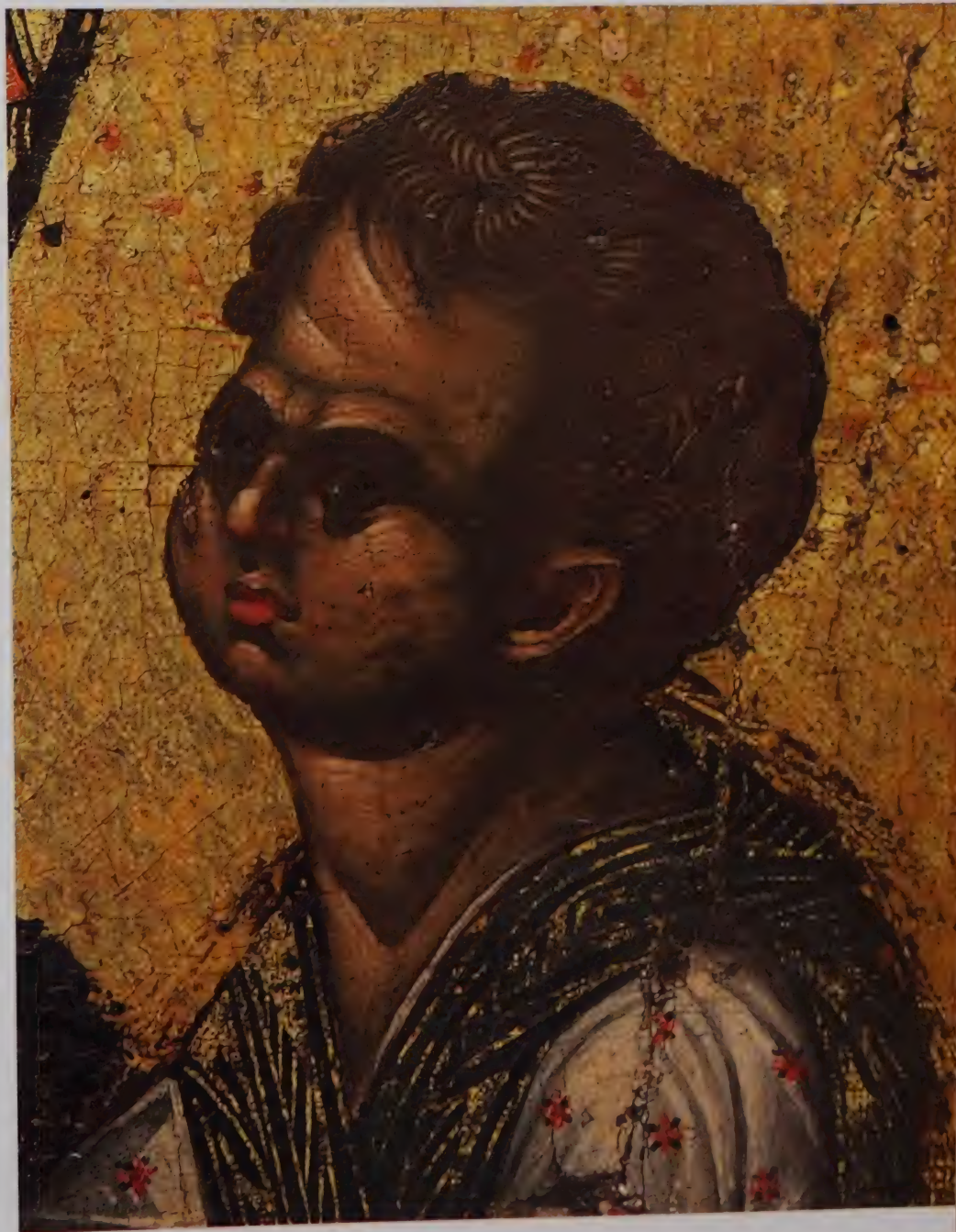


Ἡ εἰκόνα τῆς Παναγίας μέ τόν Χριστό ἀνήκει στήν παραλλαγή τοῦ εἰκονογραφικοῦ τύπου τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας, σύμφωνα μέ τόν ὁποῖο ἀνάμεσα στά δύο πρόσωπα ἀναπτύσσεται μιά τρυφερή σχέση ἢ ὁποία στήν εἰκόνα τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου ἐκδηλώνεται μέ τήν ἀμοιβαία στροφή τοῦ σώματος καί τήν κλίση τῆς κεφαλῆς τῆς Παναγίας πρὸς τόν Χριστό. Ὁ εἰκονογραφικός αὐτός τύπος τῆς Παναγίας μέ τόν Χριστό, πού συνηθίζεται σέ ἔργα κυρίως τῆς Κρητικῆς σχολῆς νά φέρει τήν προσωνυμία «Ἐλεοῦσα», ἀποτελεῖ πιστό ἀντίτυπο τῆς εἰκόνας τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου τοῦ τελευταίου τέταρτου τοῦ 13ου αἰώνα⁷⁷, τόσο στό γενικό σχῆμα, ὅσο καί στίς λεπτομέρειες (εἰκ. 59). Μάλιστα, χαρακτηριστικό στοιχεῖο ταύτισης τοῦ εἰκονογραφικοῦ τύπου ἀνάμεσα στίς δύο εἰκόνες εἶναι ἡ θέση τοῦ δεξιοῦ χεριοῦ τῆς Παναγίας πάνω στό γόνατο τοῦ δεξιοῦ ποδιοῦ τοῦ Χριστοῦ.

Σέ προσωπογραφικό ἐπίπεδο ὁ φυσιογνωμικός τύπος τῆς Παναγίας (εἰκ. 87) μέ τό τριγωνικό πρόσωπο, τήν λεπτή γαμψή μύτη, τά κόκκινα σφιχτά χεῖλη, τά βαθιά σκασμένα μάτια μέ τό ἀγωνιώδες, πλάγιο βλέμμα παραπέμπουν σέ ἔργα τοῦ 14ου αἰώνα, ὅπως ἡ Παναγία Ὁδηγήτρια τῆς Μονῆς Χιλανδαρίου (πρῶτο τέταρτο 14ου αἰώνα)⁷⁸.

Ἐπίσης, ὁ φυσιογνωμικός τύπος τοῦ Χριστοῦ (εἰκ. 88) ἐπαναλαμβάνει τυπικά τό παλαιολόγειο σαρκωμένο πρόσωπο τοῦ σοβαροῦ Χριστοῦ μέ τό ψηλό ρυτιδωμένο μέτωπο, τά ἐξέχοντα βαθυσκιασμένα μάτια, τήν κοντή μύτη, τό πηγούνι πού εἰσέχει καί τόν κοντόχοντρο λαιμό πού ἀπαντᾷ σέ ἔργα τοῦ 13ου-14ου αἰώνα. Συγγενή παραδείγματα ἀπαντοῦν στόν Χριστό τῆς Παναγίας ὁλόσωμης Βρεφοκρατούσας στήν Μονή Βατοπαιδίου (εἰκ. 73), στόν Χριστό τῆς Παναγίας Βρεφοκρατούσης τοῦ Μουσείου Βυζαντινοῦ Πολιτισμοῦ Θεσ/νίκης κ.ἄ.⁷⁹.

Ἀπό καλλιτεχνική ἄποψη τό πρόσωπο τῆς Παναγίας (εἰκ. 87) πού διατηρεῖται σέ καλλίτερη κατάσταση ἀπ' αὐτό τοῦ Χριστοῦ, ἀποδίδεται μέ ζωγραφική διαφάνεια καί χρωματική στιλπνότητα, μέ τίς λαδοπράσινες σκιές νά διαβαθμίζονται μαλακά μέ τήν θερμή ὥχρα τῆς σάρκας πού ροδίζει. Ἡ ζωγραφική αὐτή ποιότητα τοῦ ἀνώνυμου καλλιτέχνη, συνδέει τήν εἰκόνα μέ ἔργα ἐργαστηρίων τῆς Θεσσαλονίκης τῆς δεύτερης δεκαετίας τοῦ 14ου αἰώνα, ὅπως εἶναι ἡ Παναγία Ὁδηγήτρια τῆς Σερβικῆς Μονῆς στήν Studenica (1315) καί κυρίως ἡ Παναγία ἡ Παράκλησις τοῦ Ἀγίου Νικολάου Ὁρφανοῦ τῆς Θεσσαλονίκης (1315-1320)⁸⁰.



Εἰκ. 87 καί 88. Παναγία Ὁδηγήτρια καί Χριστός. Λεπτομέρειες τῆς εἰκ. 85.

20. Προφήτης Δανιήλ
(41x19 εκ.)

Στήν εικόνα τοῦ προφή-
του Δανιήλ (εἰκ. 89),
ἐμπνευσμένη ἀπό τό τελευ-
ταῖο κεφάλαιο τοῦ Δανιήλ
«Βήλ καί δράκων» (στ.
23-42), ὁ προφήτης εἰκονί-
ζεται ὁλόσωμος, μετωπικός
μπροστά σέ σκοτεινό
ἡμικυκλικό ἄνοιγμα, πού
ὑποδηλώνει τόν λάκκο.
Ὑψώνει τό δεξιό του χέρι σέ
κίνηση προσευχῆς, ἐνῶ
φέρει τό ἀριστερό, μέ ἄνοι-
χτή τήν παλάμη, πρό τοῦ
στήθους ὅπως οἱ μάρτυρες.
Ἡ ἐνδυμασία του μέ τόν
βαθυκύανο κοντό χιτώνα,
ζωσμένο στήν μέση, καί μέ
τόν κόκκινο μανδύα, πού
πορπώνεται στό στήθος, σέ
συνδυασμό μέ τόν κόκκινο
μικρό σκοῦφο (κίδαρη), δη-
λωτικό τοῦ προφητικοῦ ἁ-
ξιώματος, καί τό σκουλαρί-
κι στό ἀριστερό του αὐτί
μαρτυροῦν τήν ἀνατολίτικη
προέλευση τοῦ προφήτου.
Στά πόδια του δύο λιοντά-
ρια, τοποθετημένα συμμε-
τρικά, δείχνουν φιλική διά-
θεση. Πάνω στό χρυσό βά-
θος τῆς εἰκόνας, ἐκατέρω-
θεν τοῦ στικτοῦ φω-
τοστεφάνου, ἀναπτύσσεται
ἡ ἐπιγραφή Ο ΠΡΟΦ(Η)ΤΗΣ
ΔΑ[ΝΙ]ΗΛ. Ἡ κατάσταση





διατηρησεως τῆς εἰκόνας δέν εἶναι καλή. καθὼς παρατηροῦνται ἐκτεταμένες ἀπολεπίσεις τῆς ζωγραφικῆς καί τοῦ ὑποστρώματος.

Ἡ ἀπεικόνιση τοῦ προφήτου Δανιὴλ ἀνάμεσα σέ λιοντάρια, μέ τό σωτηριολογικό νόημα πού ἔχει ἡ παράσταση, ἐμφανίζεται σέ σαρκοφάγους καί πυξίδες ἀπό ἐλεφαντόδοντο ἤδη ἀπό τόν 4ο αἰώνα⁸¹. Ἡ σπάνια αὐτή σκηνή τῆς προσευχῆς τοῦ Δανιὴλ ἐν μέσῳ τῶν λεόντων ἐπαναλαμβάνεται στό χειρόγραφο τοῦ Κοσμᾶ τοῦ Ἰνδικοπλεύστη καί στό Μηρολόγιο τοῦ Βασιλείου τοῦ Β'. Παρόμοιο εἰκονογραφικό σχῆμα ἀκολουθεῖ καί ἡ ψηφιδωτή παράσταση τῆς Μονῆς τοῦ Ὁσίου Λουκά στήν Φωκίδα⁸². Ἀκόμα ἡ ἀπεικόνισή του στήν πρόθεση τῆς ἐκκλησίας τῶν Ἀγίων Ἀποστόλων τοῦ Ρεῖ (γύρω στά 1260) προσδίδει στήν παράσταση καί εὐχαριστιακό χαρακτήρα⁸³.

Σέ φορητές εἰκόνες ἡ ἀπεικόνιση τοῦ θέματος δέν εἶναι συνήθης. Ἀπό τά γνωστά παραδείγματα ἀναφέρω τήν εἰκόνα μέ τόν προφήτη Δανιὴλ στόν λάκκο τῶν λεόντων τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν, ἔργο πού χρονολογεῖται στά μέσα τοῦ 14ου αἰώνα⁸⁴.

Ὁ εἰκονιστικός τύπος τῆς μορφῆς (εἰκ. 90) μέ τήν γαλήνια ἔκφραση τοῦ προσώπου, τήν μαλακότητα, ζωγραφικοῦ χαρακτήρα, πού ἀποδίδει τήν σάρκα μεστή, τόν λαδοπράσινο προπλασμό περιορισμένο σέ

ἐκταση, τίς πλατιές φωτισμένες ἐπιφάνειες ὥχρας πού ροδίζουν, τόν διακριτικό φωτισμό, τὰ σαρκωμένα χεῖλη, τὰ καλογραμμένα μάτια, πού λαμπυρίζουν, ἐντάσσουν τήν εἰκόνα σέ εἰκονιστικούς τύπους καί καλλιτεχνικούς τρόπους τῆς δεύτερης δεκαετίας τοῦ 14ου αἰώνα⁸⁵.

21. Ἅγιος Δημήτριος (18,5x14 ἐκ.)

Στήν εἰκόνα τοῦ ἁγίου Δημητρίου πού εἶναι μικρῶν διαστάσεων (εἰκ. 92), ὁ ἅγιος εἰκονίζεται σέ προτομή, μετωπικός μέ ἐλαφρά στροφή τῆς κεφαλῆς πρὸς τὰ ἀριστερά, φορώντας στρατιωτική ἐνδυμασία. Φοράει κόκκινο χιτῶνα, θώρακα καί βαθυκύανη χλαμύδα, πού δένεται μέ κόμπο στό ὕψος τοῦ στήθους. Ἡ τριγωνική ἀσπίδα εἶναι κρεμασμένη στόν ἀριστερό του ὤμο, ἐνῶ μέ τό δεξιό του χέρι βγάζει ἀπό τήν θήκη τό ξίφος του. Τό βάθος τῆς εἰκόνας καί ὁ φωτοστέφανος, ἀντί χρυσοῦ, πληροῦται μέ γύφινα, φυτικά κοσμήματα ἐλικοειδοῦς βλαστοῦ. Ἐκατέρωθεν τῆς κεφαλῆς τοῦ ἁγίου ἀναπτύσσεται μέσα σέ πινακίδες, ἀνάγλυφα, ἡ ἐπιγραφή: Ο ΑΓΙΟΣ ΔΗΜ[Η]ΤΡΙΟΣ. Στήν πίσω πλευρά τῆς εἰκόνας, τῆς ὁποίας τό ξύλο εἶναι σαρακοφαγμένο, ὁ καλλιτέχνης ἀπέδωσε μέ τήν τεχνική τοῦ σκιασμένου σχεδίου, μέ ἔξοχο τρόπο, προσχέδιο τοῦ προσώπου τῆς γραπτῆς εἰκόνας τοῦ ἁγίου (εἰκ. 91)⁸⁶.

Ὁ εἰκονιστικός τύπος τοῦ ἁγίου Δημητρίου μέ τό μικρό κεφάλι σέ σχέση μέ τό πλάτος καί εὖρος τοῦ σώματος, τό ὠοειδές πρόσωπο μέ τὰ ἀμυγδαλωτά μάτια, τὰ παχιά φρύδια, τήν λεπτή μακρόστενη μύτη καί τό μικρό στόμα θυμίζουν μορφές στρατιωτικῶν ἁγίων στόν ναό τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ὁρφανοῦ Θεσσαλονίκης (1315–1320) καί στό καθολικό τῆς Μονῆς Χιλανδαρίου στό Ἅγιον Ὄρος (1321–1322)⁸⁷.

Από τεχνική ἄποψη τό πρόσωπο ἀποδίδεται ζωγραφικά μέ λαδοπράσινο προπλάσμο καί πλατιά ἐνία ὥχρα γιά τήν σάρκα καί κόκκινο χρῶμα, πού θερμαίνει τίς παρειές καί ζωηρεύει τὰ ρουθούνια καί τὰ χεῖλη. Ἀκόμη, ἐλεύθερες παχιές, λευκές γραμμές φωτίζουν τό πρόσωπο, γύρω ἀπό τὰ μάτια, τό μέτωπο, τό πηγούνι τόν λαιμό. Αὕτή ἡ μαλακή, ζωγραφικοῦ χαρακτήρα ἀπόδοση τοῦ προσώπου, μέ τήν διακριτική χρήση τῆς γραμμῆς, πού ἀναδεικνύει τόν ὄγκο τῆς σάρκας, θυμίζει τρόπους πού ἀπαντοῦν στήν μνημειακή ζωγραφική τῆς πρώτης εἰκοσαετίας τοῦ 14ου αἰώνα, ὅπως στόν Ἅγιο Νικόλαο Ὁρφανό Θεσσα-

λονίκης καί στό καθολικό τῆς Μονῆς Χιλανδαρίου⁸⁸. Ἐπίσης θά πρέπει νά σημειώσουμε ὅτι ἡ γύφινη ἀνάγλυφη διακόσμηση τοῦ βάθους ἢ τῶν φωτοστεφάνων ἀπαντᾷ συχνά σέ φορητές εἰκόνες ἀπό τίς ἀρχές τοῦ 13ου αἰώνα στό Σινᾶ, στήν Κύπρο⁸⁹ κ.ά.

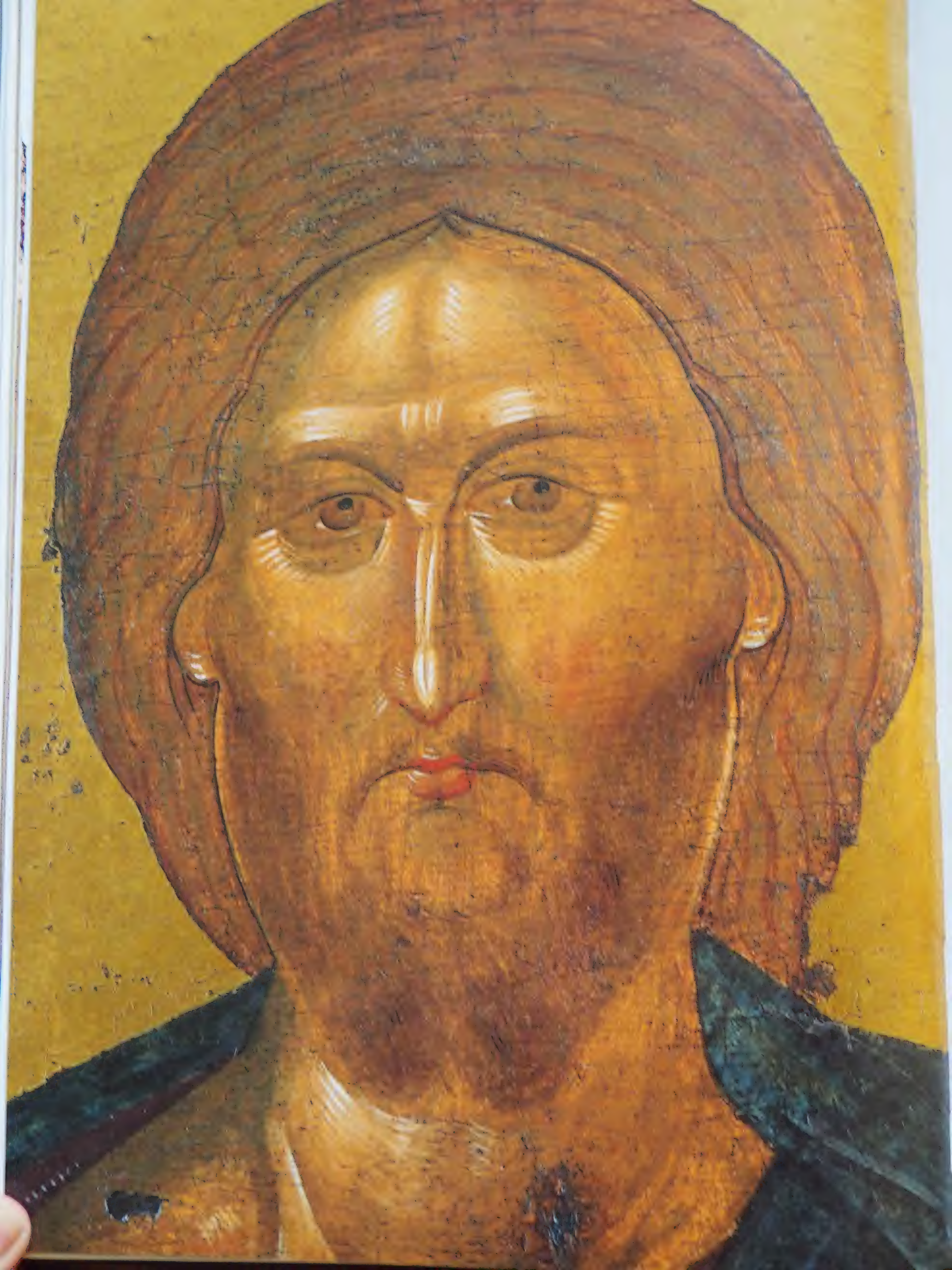
Μέ βάση τὰ παραπάνω στοιχεῖα ἔχουμε τήν γνώμη ὅτι μπορούμε μέ ἀσφάλεια νά χρονολογήσουμε τήν εἰκόνα τοῦ ἁγίου Δημητρίου ἀπό τό τέλος τοῦ 13ου αἰώνα ἕως τήν πρώτη εἰκοσαετία τοῦ 14ου αἰώνα. Ὡστόσο, ἔχοντας ὑπόψιν ὅτι ὁ φυσιογνωμικός τύπος τῆς μορφῆς μέ τήν εὐγενική ἔκφραση, τό μαλακό πλάσιμο τοῦ προσώπου καί τό ἐκφραζόμενο ἥθος στέκεται πολύ κοντά μέ τόν ἅγιο Δημήτριο τῆς Μονῆς Χιλανδαρίου (1321–1322), διατυπώνουμε τήν ἄποψη ὅτι ἡ εἰκόνα τοῦ ἁγίου Δημητρίου μπορεῖ νά εἶναι ἔργο τοῦ καλλιτέχνη πού ἐργάστηκε στήν διακόσμηση τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Χιλανδαρίου.



Εἰκ. 91. Ἅγιος Δημήτριος. Ὁπίσθια ὄψη τῆς εἰκ. 92.

Εἰκ. 92. Ἅγιος Δημήτριος. Γύρω στά 1320.





Εἰκόνες τοῦ δεύτερου μισοῦ τοῦ 14ου αἰώνα

Ἀπό τήν ὕστερη περίοδο τῶν Παλαιολόγων, περίοδο κατά τήν ὁποία ἐντάσσεται τό πνευματικό κίνημα τοῦ Ἑσυχασμοῦ, σώζεται ἕνας σημαντικός ἀριθμός εἰκόνων, ἐξαιρετικῆς καλλιτεχνικῆς ποιότητος. Τήν περίοδο αὐτή τῆς πολιτικῆς ἀνασφάλειας, ἀλλά καί τῆς πνευματικῆς ἀνθισῆς ἡ Μονή Βατοπαιδίου συνδέεται μέ ἐξέχουσες πολιτικές καί πνευματικές προσωπικότητες¹. Ἀπό τά πολιτικά πρόσωπα ὁ Ἰωάννης Καντακουζηνός ἔδειξε ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον γιά τήν Μονή πού ἐκφράστηκε μέ οἰκονομικές παροχές καί μέ δωρεές κειμηλίων, ὅπως ἐνός χρυσοκέντητου ἐπιταφίου καί πολυτελῶν, εἰκονογραφημένων χειρογράφων κωδίκων, πού σώζονται στό σκευοφυλάκιο τῆς Μονῆς. Μέ τόν πνευματικό βίο τῆς Μονῆς συνδέεται ὁ κύριος ἐκφραστής τοῦ Ἑσυχασμοῦ, ὁ μετέπειτα ἀρχιεπίσκοπος Θεσσαλονίκης ἅγιος Γρηγόριος ὁ Παλαμᾶς, τοῦ ὁποίου διατηρεῖται στήν Μονή μιά ἀπό τίς παλαιότερες σωζόμενες ἀπεικονίσεις του.

Ἀπό τήν ἰδιαίτερα πνευματικά γόνιμη αὐτή περίοδο οἱ εἰκόνες πού παρουσιάζονται ἐκτείνονται χρονικά ἀπό τά μέσα τοῦ 14ου αἰώνα ἕως τά τέλη τοῦ 15ου αἰώνα καί ἀντιπροσωπεύουν σέ ὑψηλή καλλιτεχνική ποιότητα κυρίαρχα καλλιτεχνικά ρεύματα τῆς περιόδου.



Εἰκ. 93. Χριστός Παντοκράτωρ. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 95.

Εἰκ. 94. Χριστός Παντοκράτωρ. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 95.



πάλιν
 εἰς
 Ἀπό
 Ἰακώβου
 τῆς
 γελοῦς
 πού
 σιν
 κες
 κοπι
 τοῦ
 τό
 Ἰακώβου
 λος
 στίχοι
 διακ
 δουκ
 8-10
 τοῦ
 γοῦ

ρισε
 Ρωσ
 σίου
 Ἰβή
 (154

ἀρχ
 τοῦ
 ἀγίου
 στά

τιμή
 ξυλο
 βαν
 συν
 94),
 ἐπιγ

Εἰς

22-27. Μεγάλη Δέηση

Ανάμεσα στις εικόνες της περιόδου αυτής ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν έξι εικόνες, που συγκροτούσαν μαζί με άλλες πέντε που δεν έχουν σωθεί, την θεματική ενότητα της Μεγάλης Δεήσεως (είκ. 95-104) εικονοστασίου τέμπλου του καθολικού της Μονής κατά τό δεύτερο μισό του 14ου αιώνα¹. Από τό κεντρικό θέμα της Μεγάλης Δεήσεως σώζεται ή εικόνα του Χριστού Παντοκράτορος και του Ιωάννη του Προδρόμου, ενώ από την εικόνα της Παναγίας διατηρούνται δύο τεμάχια ξύλου με λείψανα της ζωγραφικής επιφανείας. Σώζεται ακόμα ο αρχάγγελος Γαβριήλ που μαζί με τον μή σωζόμενο αρχάγγελο Μιχαήλ πλαισίωναν τό κεντρικό θέμα της Δεήσεως. Από τούς τέσσερις ευαγγελιστές, που μαζί με τούς κορυφαίους τών αποστόλων Πέτρο και Παύλο όλοκλήρωναν την σύνθεση της Μεγάλης Δεήσεως στην συνοπτική της μορφή, σώζεται μόνο ο άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος και ο άγιος Λουκάς.

Οι περισσότερες από τις σωζόμενες εικόνες της Μεγάλης Δεήσεως της Μονής δεν διατηρούν τις αρχικές διαστάσεις -πλήν της εικόνας του αρχαγγέλου Γαβριήλ (139x94 εκ.)- γιατί σε νεότερα χρόνια έχουν κοπεί για νά προσαρμοστούν σε δεύτερη χρήση. Ωστόσο, με βάση την εικόνα του αρχαγγέλου Γαβριήλ, του αγίου Ιωάννου του Θεολόγου και του Ιωάννου του Προδρόμου, που σώζουν τό αρχικό πλάτος, και τό όποιο είναι 94 και 96 εκ. αντίστοιχα, και της εικόνας του Χριστού, όπως και αυτής του αρχαγγέλου Γαβριήλ, που σώζουν τό αρχικό ύψος, που ανέρχεται στα 138-139 εκ., συνάγεται ότι οι εικόνες της Μεγάλης Δεήσεως της Μονής είχαν ύψος περί τά 138 εκ. και πλάτος κυμαινόμενο από 94-96 εκ. Με βάση τά στοιχεία αυτά, και έχοντας υπόψη ότι τό άνοιγμα του ιεροῦ είναι 11,30 μ., ενώ οι συνολικές σε πλάτος διαστάσεις τών ένδεκα εικόνων της Μεγάλης Δεήσεως πρέπει νά κυμαίνονταν από 10,23 έως 10,56 μ., διαπιστώνουμε ότι οι εικόνες της Μονής καλύπτουν, μαζί με τά μεταξύ τους αναγκαία πλαίσια πλάτους 8-10 εκ., τό άνοιγμα του ιεροῦ του καθολικού και συνεπώς συνθέτουν την Μεγάλη Δέηση εικονοστασίου του καθολικού της Μονής κατά τό τρίτο τέταρτο του 14ου αιώνα, περίοδο κατά την όποία χρονολογούνται οι εικόνες.

Τό θέμα της Μεγάλης Δεήσεως ως έπιστύλιο τέμπλου στην βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη, γνώρισε ιδιαίτερη διάδοση από τόν 12ο αιώνα με σωζόμενα παραδείγματα στό Σινά, στό Άγιον Όρος, στην Ρωσία κ.ά. Ειδικότερα στό Άγιον Όρος, εικόνες με μορφές σε προτομή από Μεγάλη Δέηση εικονοστασίου σώζονται και σε άλλες Μονές, όπως στην Μονή Χιλανδαρίου (τρίτο τέταρτο 14ου αιώνα), στην Μονή Ιβήρων (15ος-16ος αι.), στην Μονή Μεγίστης Λαύρας (1535), στην Μονή Διονυσίου (1542), στό Πρωτάτο (1542) και στην Μονή Σταυρονικήτα (1545/6)³.

Από τις σωζόμενες εικόνες της Μεγάλης Δεήσεως της Μονής Βατοπαιδίου, που δεν διατηρούν τις αρχικές τους διαστάσεις, παρουσιάζονται στον παρόντα τόμο οι εικόνες του Χριστού Παντοκράτορος, του αρχαγγέλου Γαβριήλ, του αγίου Ιωάννου του Θεολόγου και του αγίου Λουκά. Δεν παρουσιάζεται ή εικόνα της Παναγίας λόγω της αποσπασματικής και κακής της καταστάσεως στην όποία διατηρείται.

Η εικόνα του Χριστού Παντοκράτορος (είκ. 93, 95) δεν διατηρείται ακέραια (138x60 εκ.). Λείπει τμήμα της εικόνας από δεξιά και άριστερά. Τόν τελευταίο καιρό βρέθηκε τμήμα της εικόνας με τό αυτό-ξύλο πλαίσιο της, που συμπληρώνει την εικόνα από δεξιά. Στην εικόνα αυτή, ο Χριστός, που κατελάμβανε τό κέντρο της Μεγάλης Δεήσεως, εκατέρωθεν του όποιου διατάσσονταν οι υπόλοιπες εικόνες της συνθέσεως, εικονίζεται σε προτομή, κρατώντας κλειστό κώδικα Ευαγγελίου, πλούσια σταχωμένο (είκ. 94), και εύλογώντας με τό δεξιό χέρι. Φοράει καστανό, όρθόσημο χιτώνα και βαθυκύανο ιμάτιο. Από τις επιγραφές πάνω στο χρυσό βάθος της εικόνας διακρίνεται τό συμπίλημα Ι(ΗΣΟΥ)Σ.

*Είκ. 95. Χριστός Παντοκράτωρ Μεγάλης Δεήσεως.
Τρίτο τέταρτο 14ου αιώνα (1350-1360).*

Εικονογραφικά ο Χριστός της Μονής Βατοπαιδίου επαναλαμβάνει εικονογραφικό τύπο πού γνώρισε ευρύτατη διάδοση στην βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη. Η έντυπωσιακή -στό αρχικό πλάτος- μορφή του Χριστού, παρά το γεγονός ότι έχει εκπέσει τμήμα της χρωματικής επιφανείας στα μαλλιά και στις σκιές του προσώπου, αποδίδεται με ένταση στην σχέση φωτός και σκιάς στο πρόσωπο, με την όποια επιδιώκεται έμφαση του εκφραστικού στοιχείου.

Ο φυσιογνωμικός τύπος της μορφής (είκ. 93) με τό συνοφρυωμένο πρόσωπο, την ένταση στο βλέμμα και τόν γραμμικό φωτισμό, πού περιορίζεται ακτινηδόν κάτω από τά μάτια και λειτουργεί σάν φωτεινές ανταύγειες στο μέτωπο, αναγνωρίζεται σέ μία σειρά έργων, αντικλασικού χαρακτήρα, του δεύτερου μισού του 14ου αιώνα, όπως είναι ή τοιχογραφία του Χριστού Παντοκράτορος από τούς Αγίους Αποστόλους του 14ου αιώνα, όπως είναι ή τοιχογραφία του Χριστού Παντοκράτορος του Μουσείου Βυζαντινολόγους του Ρεέ της μεσαιωνικής Σερβίας, ή εικόνα του Χριστού Παντοκράτορος του Μουσείου Θεσσαλονίκης, και ή εικόνα του νου Πολιτισμού στην Θεσσαλονίκη, πού ανήκε στον ναό της Αγίας Σοφίας Θεσσαλονίκης, και ή εικόνα του Χριστού Ζωοδότη του 1393/4, έργο του Μητροπολίτου Ιωάννου, πού βρίσκεται σήμερα στα Σκόπια, αλλά προέρχεται από τό μοναστήρι στο Ζrze έξω από τό Prilep¹. Από τίς εικόνες του Χριστού της Αγίας αλλά προέρχεται από τό μοναστήρι στο Ζrze, ή εικόνα του Χριστού της Μονής Βατοπαιδίου ξεχωρίζει Σοφίας Θεσσαλονίκης και της Μονής στο Ζrze, ή εικόνα του Χριστού της Μονής Βατοπαιδίου ξεχωρίζει με την άβρότητα στο πλάσιμο του χεριού, με τά λεπτά, μακρόστενα δάχτυλα, και τόν περιορισμό της σκληρότητας του γραμμικού φωτισμού στο πρόσωπο. Τά στοιχεία αυτά, σέ συνδυασμό με την φυσιογνωμική και τεχνοτροπική συνάφεια με την τοιχογραφία του Χριστού Παντοκράτορα στο Ρεέ, πού χρονολογείται γύρω στα 1350, προδίδουν για την εικόνα της Μονής Βατοπαιδίου χρονολογική τοποθέτηση στα μέσα του 14ου αιώνα ή λίγο μετά.

Ο αρχάγγελος Γαβριήλ εικονίζεται στηθαίος, σέ στροφή τριών τετάρτων προς τά δεξιά, κρατώντας με τό δεξιό χέρι σφαίρα και με τό άριστερό σκήπτρο. Φοράει ρόδινο χιτώνα και πορτοκαλί ιμάτιο, με πλούσια χρυσογραφία. Πάνω στο χρυσό βάθος της εικόνας, πού διατηρείται σέ πολύ καλή κατάσταση, αναπτύσσεται ή έπιγραφή Ο ΑΡΧ(ΑΓΓΕΛΟΣ) ΓΑΒΡΙΗΛ.

Η έντυπωσιακή μορφή της εικόνας του αρχαγγέλου Γαβριήλ (είκ. 96-98) με τό εύγενικό ήθος, την αρχοντική κορμοστασιά, τό πλάτος στην ανάπτυξη του σωματικού όγκου, πού καταλήγει σέ μικρό κεφάλι, την άβρότητα στο πλάσιμο των χεριών, με τά λεπτά, μακρόστενα δάχτυλα, και την πλατιά, παρά την χρυσογραφία, ρέουσα πτυχολογία έχει τίς καταβολές σέ κορυφαία έργα της μνημειακής ζωγραφικής της πρώτης περιόδου των Παλαιολόγων, όπως είναι οι τοιχογραφίες των Αγίων Αποστόλων Θεσσαλονίκης. Παράλληλα, τυπολογικά συνδέεται άμεσα με έργα εργαστηρίων της Κωνσταντινούπολης, του τρίτου τετάρτου του 14ου αιώνα, όπως είναι ή εικόνα του αρχαγγέλου Μιχαήλ του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών².

Ο φυσιογνωμικός τύπος της μορφής (είκ. 98), με τό αυγόσχημο πρόσωπο, στηρίζεται σέ ισχυρό λαιμό και αποδίδεται με πλατιές επιφάνειες ώχρας, πού ροδίζουν ανεπαίσθητα, και σκιές λαδοπράσινες, ενώ ο γραμμικός φωτισμός περιορίζεται ακτινηδόν κάτω από τά μάτια, και λειτουργεί σάν φωτεινές ανταύγειες στο μέτωπο. Η τεχνική αυτή του γραμμικού φωτισμού αναγνωρίζεται όχι μόνο στον Χριστό Παντοκράτορα της Μεγάλης Δεήσεως, αλλά και σέ μία σειρά έργων, τοιχογραφίες και εικόνες του δεύτερου μισού του 14ου αιώνα³.

Δύο άλλες εικόνες της Μεγάλης Δεήσεως, του αγίου Ιωάννου του Προδρόμου και του αγίου Ιωάννου Θεολόγου, παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον, λόγω της στενής, τυπολογικής και τεχνοτροπικής, συνάφειας με τίς αντίστοιχες εικόνες της Μεγάλης Δεήσεως της Μονής Χιλανδαρίου, έργα πού χρονολογούνται γύρω στα 1360, σύμφωνα με την επικρατέστερη άποψη⁴.

Ο άγιος Ιωάννης ο Προδρόμος εικονίζεται σέ προτομή (είκ. 99, 101), δεόμενος, σέ στροφή τριών τετάρτων προς τά δεξιά. Φοράει πρασινογάλαζο χιτώνα και λαδοκίτρινο ιμάτιο, πού καλύπτουν ένα



πλατύ σῶμα. Τό πρόσωπο, πού εἶναι μακρόστενο μέ ἀμυγδαλωτά, ἄφογα σχεδιασμένα μάτια καί γαμφή μύτη, στηρίζεται σέ κοντό, μέ πλατιά βάση λαιμό. Ἡ κατάσταση διατηρήσεως εἶναι σχετικά καλή. Ἡ εἰκόνα ἔχει κοπεῖ στήν κάτω πλευρά, γιά νά προσαρμοστεῖ σέ ἄλλη θέση ἀπό τήν ἀρχική, μέ ἀποτελεσμα, ἐνῶ διατηρεῖ τό ἀρχικό της πλάτος, πού εἶναι 96 ἐκ., στό ὕψος φθάνει τά 119 ἐκ. ἀντί τῶν 138 ἐκ. περίπου. Ἐπίσης, παρουσιάζει κάθετη ρηγμάτωση στήν δεξιὰ πλευρά, πού συνοδεύεται μέ εὐρεία ἀπολέπιση τῆς ζωγραφικῆς καί τοῦ ὑποστρώματος.

Ἡ μορφή τοῦ ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Προδρόμου ἀπό τεχνική ἄποψη διακρίνεται γιά τήν σχεδιαστική ἀκρίβεια καί κομψότητα στήν ἀπόδοση τῶν χαρακτηριστικῶν, ἀλλά καί τήν ἀβρότητα τῆς ζωγραφικῆς



Εἰκ. 97 καί 98. Ἀρχάγγελος Γαβριήλ.
Λεπτομέρειες τῆς εἰκ. 96.





Εξ. 99. Άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος Μεγάλης Δεήσεως.
Τρίτο τέταρτο 14ου αιώνα (1350-1360).



Είχ. 100. Άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος Μεγάλης Δεήσεως.
Τρίτο τέταρτο 14ου αιώνα (1350–1360).

στό πλάσιμο του προσώπου, την μαλακότητα του φωτισμού, που αποδίδεται με λεπτή γραμμή και στο-
χαστική. Τά μαλλιά σχεδιάζονται με πλατείς, φλογόσχημους βοστρύχους, ενώ τά γενεία είναι κυματιστά
και αποδίδονται με αληθοφάνεια. Τέλος τά ρούχα αποδίδονται με πλατιές επίπεδες πτυχές, που εξαί-
ρουν την κατά πλάτος ανάπτυξη του σώματος.

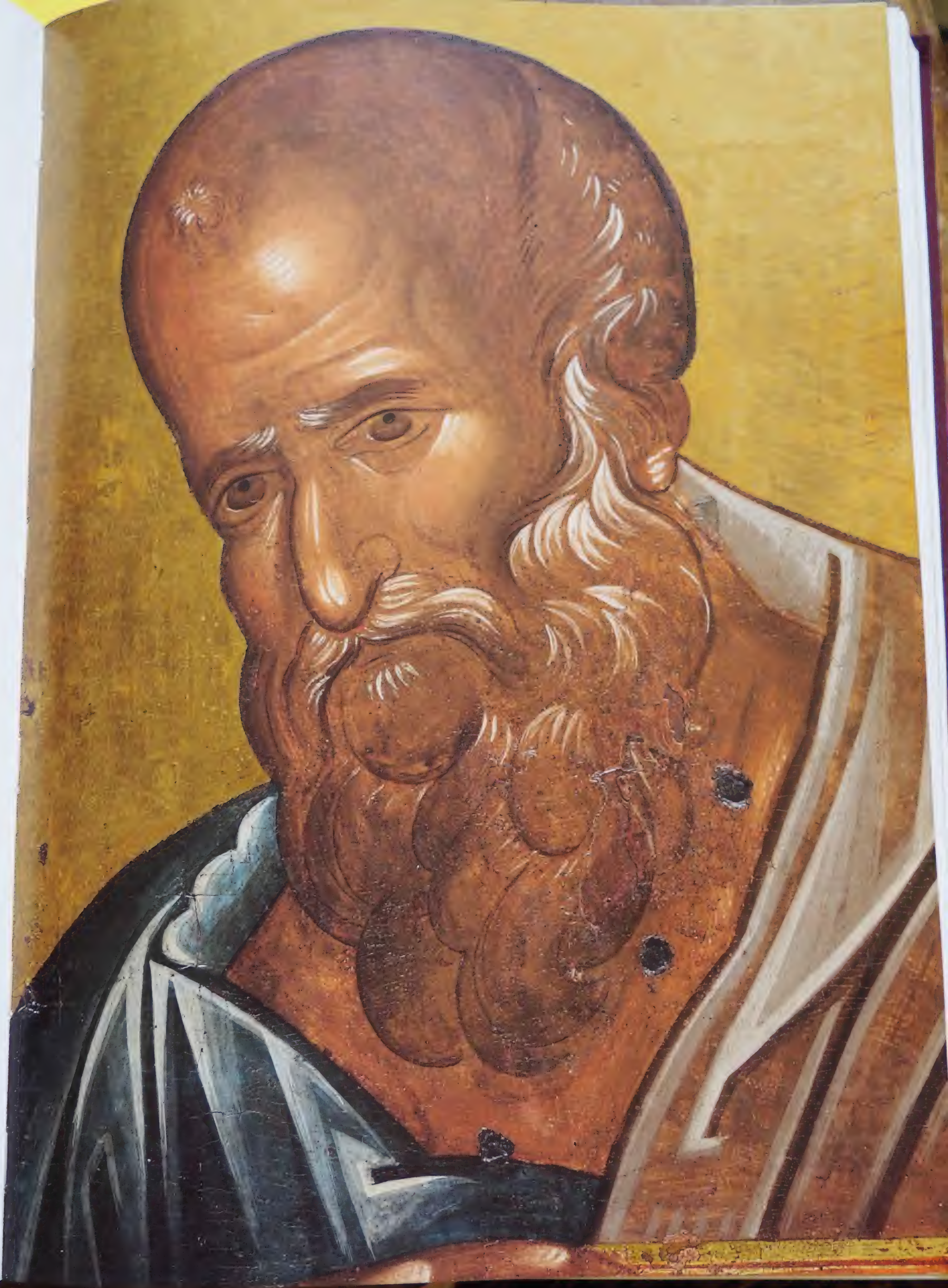
Η εικόνα του αγίου Ιωάννου του Προδρόμου της Μονής φυσιογνωμικά και τεχνοτροπικά παρουσιάζ-
ζει, με ελάχιστες διαφορές, στενή σχέση με την εικόνα του αγίου Ιωάννου του Προδρόμου της Μεγάλης
Δεήσεως της Μονής Χιλανδαρίου⁸. Κοινά στοιχεία στίς δύο εικόνες τό επίπεδο του σωματικού όγκου ή
αβρότητα της τεχνικής, με τόν διακριτικό φωτισμό στο πρόσωπο, και ή εκφραστική ποιότητα. Έτσι, εάν
λάβουμε υπόψη ότι ή εικόνα της Μονής Χιλανδαρίου χρονολογείται, σύμφωνα με την επικρατέστερη
άποψη, γύρω στά 1360 μία χρονολόγηση της εικόνας της Μονής Βατοπαιδίου στην δεκαετία 1350-1360
είναι πολύ πιθανή.

Ο άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος (είκ. 100, 102, 103) εικονίζεται ως την μέση με στροφή του κορμού κατά
τρία τέταρτα προς τά δεξιά, κρατώντας με τό δεξιό χέρι κλειστό κώδικα Ευαγγελίου, με λιθοκόσμητη και
μαργαροποικίλη στάχωση, που τόν στηρίζει με τό άριστερό χέρι κάτω από την μασχάλη. Φοράει πρα-
σινογάλαζο χιτώνα και λαδοπράσινο ιμάτιο. Ο άγιος Ιωάννης αποδίδεται με ιδιαίτερα πλατύ και όγκώ-
δες σώμα, γλυπτικού χαρακτήρα, με μεγάλο κεφάλι, που έχει ιδιαίτερα ύψηλό μέτωπο, στηριγμένο σέ
κοντό, εύρωστο λαιμό. Πάνω στο χρυσό βάθος της εικόνας αναπτύσσεται ή έπιγραφή Ο ΑΓ(ΙΟΣ)
ΙΩ(ΑΝΝΗΣ) Ο ΘΕΟΛΟΓ(ΟΣ). Η κατάσταση διατηρήσεως της εικόνας είναι πολύ καλή, εάν εξαίρέσου-
με ότι δέν διασώζει τίς άρχικές, καθ' ύψος διαστάσεις, καθ' όσον έχει κοπεϊ στην κάτω πλευρά, για να
προσαρμοστεί σέ νεώτερη από την άρχική θέση. Οι άρχικές διαστάσεις της εικόνας υπολογίζεται ότι ήταν
138 εκ. ύψος και 95 εκ. πλάτος.

Η ρωμαλέα αυτή μορφή, σχεδόν άθλητική, με τό όγκώδες σώμα και τόν στιβαρό λαιμό, σέ πρώτη
έντύπωση παραπέμπει σέ έργα της μνημειακής ζωγραφικής της πρώτης περιόδου των Παλαιολόγων, και
μάλιστα στίς τοιχογραφίες του ναού του Πρωτάτου⁹. Ωστόσο προσεκτική εξέταση της εικόνας δείχνει ότι
τυπολογικά και τεχνοτροπικά παρουσιάζει ιδιαίτερα στενή σχέση με έργα -τοιχογραφίες και εικόνες-
του τρίτου τετάρτου του 14ου αιώνα, στά όποια παρατηρείται ή τάση επιστροφής σέ εικονιστικούς
τύπους της πρώτης περιόδου της τέχνης των Παλαιολόγων. Από την άποψη αυτή χαρακτηριστική είναι ή
τυπολογική και φυσιογνωμική συγγένεια με την τοιχογραφία του αγίου Ιωάννου του Θεολόγου της
Μονής Παντοκράτορος (1360-1370) στο Άγιον Όρος και κυρίως με την εικόνα του αγίου Ιωάννου Θεο-
λόγου από την Μεγάλη Δέηση της Μονής Χιλανδαρίου¹⁰, έργο τό όποιο, σύμφωνα με την επικρατέστερη
άποψη, χρονολογείται γύρω στά 1360.

Με την εικόνα της Μονής Χιλανδαρίου σχετίζεται ή εικόνα της Μονής Βατοπαιδίου όχι μόνο εικονο-
γραφικά, τυπολογικά και φυσιογνωμικά, αλλά και με τόν τρόπο που έχει πλαστεί τό πρόσωπο και τό
ρόυχο. Ο προπλασμός είναι βαθύχρωμος λαδί, τό σάρκωμα σταρένιο με φωτεινές, περιορισμένες σέ
έκταση κηλίδες, που δίνουν την έντύπωση της φωτεινής ανταύγειας στο πρόσωπο, με πλατιά γραμμικά
φώτα, σέ τεχνική και ύψος ανάλογο μ' αυτό της εικόνας της Μονής Χιλανδαρίου. Ακόμη ή πτυχολογία,
που είναι πλατιά και εύκαμπτη με γκριζόλευκα και ανοιχτοπράσινα, φωτεινά επίπεδα πάνω σέ βάθος
χρυσοκίτρινο, δίνει την έντύπωση του ρούχου, που τυλίγει με φυσικότητα ένα εύρωστο σώμα με τρόπο
ανάλογο μ' αυτόν της πτυχολογίας της εικόνας της Μονής Χιλανδαρίου. Επίσης ή γενειάδα, που είναι
γκριζόλευκη, όπως και στην εικόνα της Μονής Χιλανδαρίου, δέν είναι σχηματική, αλλά αποδίδεται με
μαλακότητα. Έντύπωση προξενεί ή παλάμη του χεριού με τά μακριά, χυτά δάχτυλα, όπου με τρόπο
ζωγραφικό σημειώνονται οι άρθρώσεις (είκ. 102).





ΑΓ(ΙΟΣ) ΛΟΥΚΑΣ. ἐνὼ στίς ἀνοιχτές σελίδες τοῦ κώδικα εἶναι ἀναγεγραμμένο τό ἀκόλουθο κείμενο:
ΕΠΕΙΔΗ ΠΕΡ ΠΟΛΛΟΙ / ΕΠΕΧΕΙΡΗΣΑΝ Α/ΝΑΤΑΣΑΣΘΑΙ ΔΙΗΓΗΣΙΝ ΠΕ/ΡΙ ΤΩΝ ΠΕΠΛΗΡΟΦΟΡΗ-
ΜΕΝΩΝ ΕΝ / ΗΜΙΝ ΠΡΑΓΜΑΤΩΝ / ΚΑΘΩΣ ΠΑΡΕ/ΔΟΣΑΝ ΗΜΙΝ ΟΙ ΑΠ ΑΡΧΗΣ ΑΥΤΟ[ΠΤΑΙ] (Λουκ.
1, 1-2).

Ἡ εἰκόνα σημερινῶν διαστάσεων 119x79 ἐκ. δέν διατηρεῖ τίς ἀρχικές διαστάσεις (138x96 ἐκ. περί-
που), καθὼς ἔχει ἀποκοπεί καί ἀπό τίς τέσσερις πλευρές, μέ σκοπό νά προσαρμοστεῖ σέ νέα ἀπό τήν
ἀρχική θέση. Παρουσιάζει, ἐπίσης, ἀπολεπίσεις τῆς ζωγραφικῆς στό πηγούνι, τά γένεια καί τά μαλλιά.

Ὁ ἅγιος Λουκάς ἀποδίδεται μέ πλατύ, ὀγκῶδες σῶμα, μέ στιβαρό καί μυώδη λαιμό, πού στηρίζεται
σέ αὐγόσχημο κεφάλι, μέ πρόσωπο ρυτιδωμένο πού ἔχει τονισμένα ζυγωματικά καί γαμπή μύτη, ὅπως
αὐτή τοῦ ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Προδρόμου.

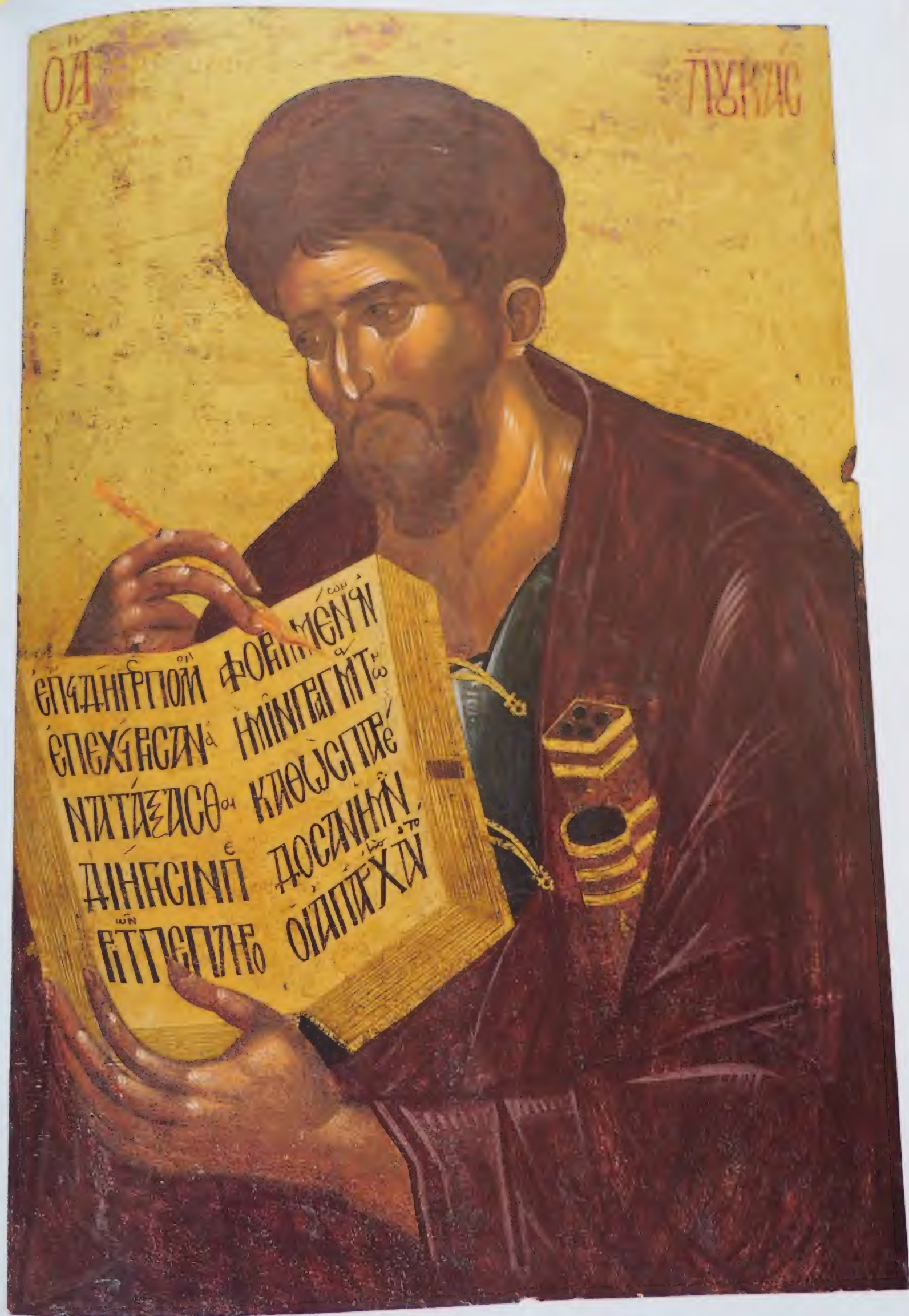
Ὁ ἀνώνυμος καλλιτέχνης τοῦ ἁγίου Λουκά, ὅπως καί στίς ἄλλες εἰκόνες τῆς Μεγάλης Δεήσεως τῆς
Μονῆς, διακρίνεται γιά τήν σχεδιαστική καθαρότητα στήν ἀπόδοση τῶν χαρακτηριστικῶν, τήν πλαστικό-
τητα τοῦ σκιοφωτισμοῦ, πού ἀποδίδει τόν ὄγκο τοῦ προσώπου καί τοῦ λαιμοῦ, ἀλλά καί τήν ἀβρότητα
τῆς ζωγραφικῆς μέ τήν ὁποία ἀποδίδονται τά λεπτά, χυτά, μακρόστενα δάχτυλα, πού ἔχουν τό παράλ-
ληλό τους στά δάχτυλα τοῦ ἀρχαγγέλου Μιχαήλ καί τοῦ Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου.

Ἡ ἐντυπωσιακή, ρωμαλέα μορφή τοῦ ἁγίου ἔχει τήν καταγωγή στήν μνημειακή ζωγραφική τῆς πρῶ-
της περιόδου τῶν Παλαιολόγων καί δῆ στίς τοιχογραφίες τοῦ Πρωτάτου (γύρω στά 1290). Μάλιστα, σέ
τυπολογικό καί φυσιογνωμικό ἐπίπεδο ἰδιαίτερα στενή εἶναι ἡ σχέση τοῦ ἁγίου Λουκά τῆς εἰκόνας μέ τόν
ὁμώνυμο εὐαγγελιστή τοῦ Πρωτάτου¹².

Ὡστόσο, ὅπως παρατηρεῖται καί στόν ἅγιο Ἰωάννη τόν Θεολόγο, ὁ ἅγιος Λουκάς παρουσιάζει ἰδιαί-
τερη καλλιτεχνική σχέση μέ ἔργα τοῦ τρίτου τετάρτου τοῦ 14ου αἰώνα, ὅπως εἶναι ὁ ἅγιος Λουκάς καί
κυρίως ὁ ἀπόστολος Παῦλος τῆς Μεγάλης Δεήσεως τῆς Μονῆς Χιλανδαρίου¹³. Μάλιστα, μέ τόν ἀπόστο-
λο Παῦλο ἡ εἰκόνα τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου συνδέεται ὄχι μόνο φυσιογνωμικά, ἀλλά καί μέ τόν τρόπο,
πού ἔχει ἀποδοθεῖ τό πρόσωπο καί τό ἔνδυμα.

Ἡ στενή τυπολογική, φυσιογνωμική καί τεχνοτροπική συνάφεια, πού διαπιστώσαμε ἀνάμεσα στίς
εἰκόνες τῆς Μεγάλης Δεήσεως τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου καί σ' αὐτές τῆς Μονῆς Χιλανδαρίου, μᾶς ὁδηγεῖ
νά δεχτοῦμε ὅτι οἱ εἰκόνες τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου εἶναι, παρά τίς κάποιες διαφορές, ἔργα ἐξαιρετικῆς
τέχνης τοῦ ἰδίου ἐργαστηρίου –στό ὁποῖο ὀφείλονται οἱ εἰκόνες τῆς Μεγάλης Δεήσεως τῆς Μονῆς
Χιλανδαρίου– στό τρίτο τέταρτο τοῦ 14ου αἰώνα καί πιθανότατα στήν δεκαετία 1350–1360. Ἀκόμα οἱ
εἰκόνες τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου, ἀποτελοῦν, ὅπως ἀποδείξαμε, τά λείψανα τῆς Μεγάλης Δεήσεως τοῦ
τέμπλου τοῦ καθολικοῦ τήν περίοδο αὐτή.

Ἡ καλλιτεχνική μάλιστα συγγένεια πού ἐπισημάνσαμε¹⁴ ἀνάμεσα στίς εἰκόνες τῆς Μεγάλης Δεήσεως
τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου καί στούς εὐαγγελιστές τοῦ κώδικος ἀρ. 16 (1340/1) –πού εἶναι δωρεά στά χρό-
νια 1347–1354 τοῦ Ἰωάννου Καντακουζηνοῦ στήν Μονή¹⁵– μᾶς ἐπιτρέπει νά ἐκφράσουμε τήν ἄποψη ὅτι
οἱ εἰκόνες τῆς Μεγάλης Δεήσεως συνδέονται μέ τήν καλλιτεχνική παραγωγή τῆς Κωνσταντινουπόλεως καί
ἐνδεχόμενα ἀποτελοῦν προσφορά τοῦ Ἰωάννου Καντακουζηνοῦ στήν Μονή.





28. Η Άποκαθήλωση (135x135 εκ.)

Η εικόνα της Άποκαθήλωσεως (εἰχ. 8, 105–112) είναι από τις πιο σημαντικές εἰκόνες του δευτέρου μισοῦ τοῦ 14ου αἰώνα πού σώθηκαν ὡς τίς μέρες μας. Δέν εἶναι μόνο οἱ ἐντυπωσιακές διαστάσεις τῆς εἰκόνας¹⁶, ἀλλά καί ἡ ἐξαιρετική ποιότητα τῆς ζωγραφικῆς, πού τήν καθιστοῦν ἀπό τά πιο λαμπρά ἔργα τῆς παλαιολογεῖου ἀναγεννήσεως τήν περίοδο αὐτή.

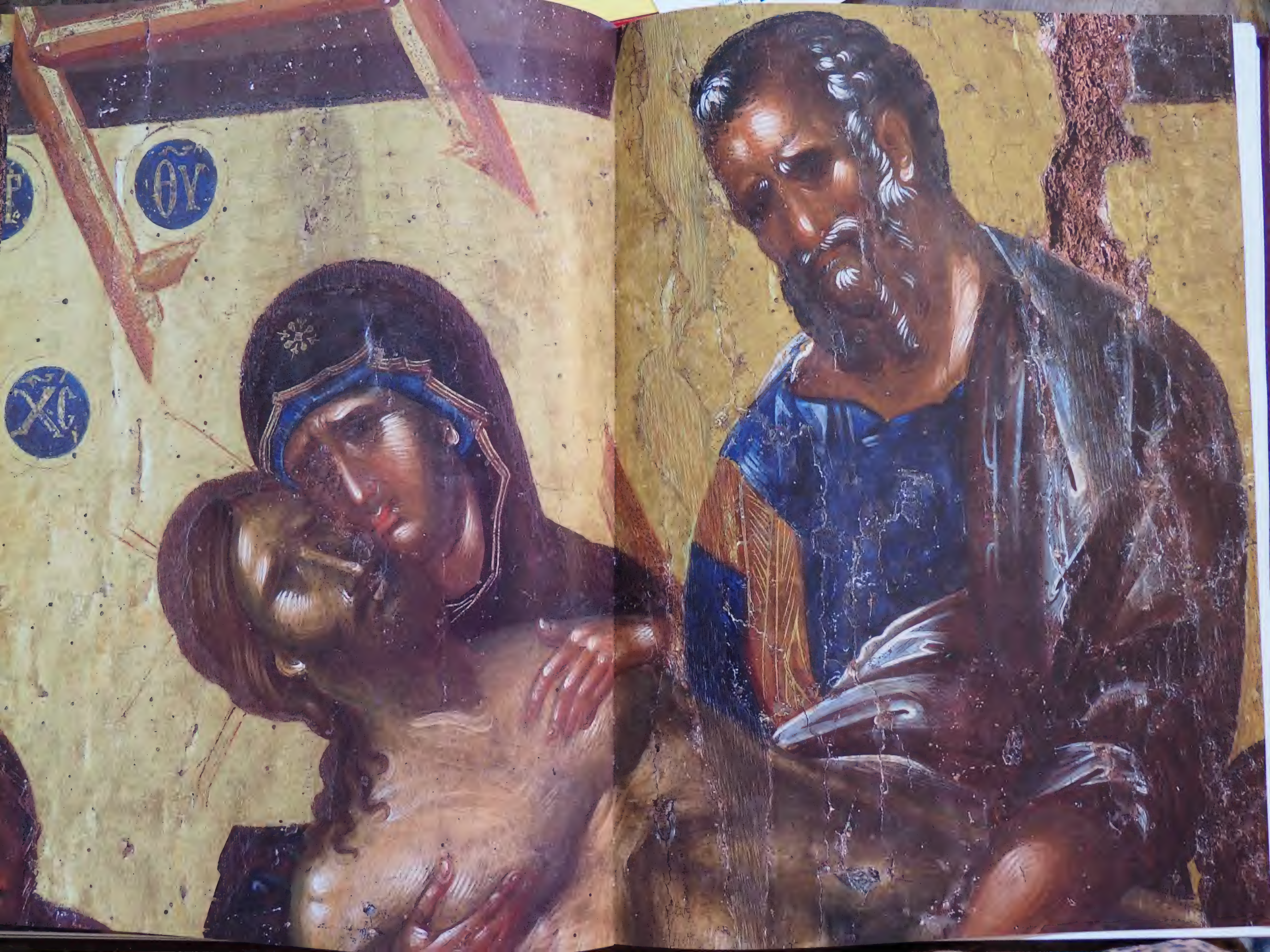
Στήν εἰκόνα τῆς Άποκαθήλωσεως ὁ σταυρός, στημένος στόν “κρανίου τόπον” ἔχει κυρίαρχη θέση στό κέντρο. Πάνω σέ σκάλα, πού στηρίζεται στό σταυρό, εἶναι ἀνεβασμένος ὁ Ἰωσήφ ὁ Ἀρριμαθαίας, ὁ ὁποῖος μέ τήν βοήθεια τῆς Παναγίας, πού πατάει σέ ὑποπόδιο, εἰκονίζεται τήν στιγμή τῆς Άποκαθήλωσεως, ὑποβαστάζοντας, μέ ἔκφραση συγχρατημένης θλίψης, τό νεκρό σῶμα τοῦ Χριστοῦ. Στά δεξιά τῆς εἰκόνας ὁ ἅγιος Ἰωάννης σκύβει καί ἀσπάζεται τό ἀριστερό χέρι τοῦ δασκάλου, συνοδευόμενος ἀπό μία γυναίκα πού θρηνεῖ. Στό ἄκρο ἀριστερό τῆς εἰκόνας ἡ Μαγδαληνή κατασπάζεται τό δεξιό χέρι τοῦ Χριστοῦ, πλαισιωμένη ἀπό τίς ἄλλες γυναῖκες, πού θρηνοῦν σιωπηλά. Ὁ Νικόδημος γονατιστός προσπαθεῖ μέ μία τανάλια καί ἕνα σφυρί νά βγάλει ἀπό τά πόδια τοῦ Χριστοῦ τά καρφιά. Πάνω ἀπό τήν ὀριζόντια κεραία τοῦ σταυροῦ δύο ἄγγελοι εἰκονίζονται μικρογραφικά νά πετοῦν ἀπομακρυνόμενοι, συμμετέχοντας στήν ἀνθρώπινη ὁδύνη. Πάνω στό χρυσοῦ βάθος τῆς εἰκόνας ἀναπτύσσονται οἱ ἀκόλουθες ἐπιγραφές, δηλωτικές τοῦ θέματος καί τῶν προσώπων: [Η Α]ΠΟΚΑΘΛΩΣΙΣ, Ι(ΗΣΟΥ)Σ Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ, Μ(ΗΤΗ)Ρ Θ(ΕΟ)Υ καί Ο ΑΓ(ΙΟΣ) ΙΩΝΝΗΣ Ο ΘΕΟΛΟΓΟΣ.

Ὁ εἰκονογραφικός αὐτός τύπος τῆς Άποκαθήλωσεως τῆς εἰκόνας τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου, γνωστός ἤδη σέ μνημεῖα τῆς Καππαδοκίας, βρῆκε ἰδιαίτερη ἀπήχηση στήν ζωγραφική μνημείων τοῦ 13ου – 14ου αἰώνα μέ συνθέσεις, πού ἐκφράζουν μέ ποικιλία τήν ἀνθρώπινη συμμετοχή στό θεῖο πάθος¹⁷. Ἀπό τίς πλέον ἀντιπροσωπευτικές περπτώσεις εἶναι ἡ τοιχογραφία τῆς Άποκαθήλωσεως στήν Mileševa (γύρω στά 1228), στόν ναό τοῦ Πρωτάτου (γύρω στά 1290) καί στήν Παναγία Περιβλέπτου στήν Ἀγρίδα (1295), καθὼς καί ἡ εἰκόνα τῆς Άποκαθήλωσεως τῶν Βρυξελλῶν¹⁸ (τέλος 13ου αἰώνα) καί τοῦ Μουσείου τοῦ Ἰδρύματος τοῦ ἀρχιεπισκόπου Μακαρίου τοῦ Γ' στήν Λευκωσία τῆς Κύπρου¹⁹.

Σέ σχέση μέ τά μνημεῖα αὐτά ὁ καλλιτέχνης τῆς εἰκόνας τῆς Άποκαθήλωσεως τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου φαίνεται ὅτι ἀκολουθεῖ ἄμεσα τό εἰκονογραφικό σχῆμα τῆς Άποκαθήλωσεως τοῦ ναοῦ τοῦ Πρωτάτου. Κοινά στοιχεῖα ἀνάμεσα στά δύο ἔργα εἶναι ὄχι μόνο τό γενικό εἰκονογραφικό σχῆμα, ἀλλά καί οἱ στάσεις, οἱ κινήσεις, καί οἱ χειρονομίες τῶν μορφῶν πού παραμένουν ἐκφραστικά ἡρεμες.

Εἰχ. 105. Ἡ Άποκαθήλωση. Τρίτο τέταρτο 14ου αἰώνα (1360–1370).

Εἰχ. 106. (Ἐπόμενο δισέλιδο). Ἡ Άποκαθήλωση. Τό συμπλεγμα τοῦ





ΕΙΡΗΝΗ

στο
αντι
στη
και
στη

Είκο
Είκο



Από συνθετική άποψη ο καλλιτέχνης της Αποκαθήλωσης ακολουθεί ένα αυστηρό, κλειστό σχήμα, στο οποίο οι μορφές εντάσσονται ισόρροπα και σύμμετρα με ρυθμική ανταπόκριση των στάσεων και των κινήσεων, που υπακούουν σ' ένα μελωδικό ρυθμό, που συνέχει τις συνθέσεις και κορυφώνεται στο σύμπλεγμα του Χριστού με τον Ίωσήφ και την Παναγία (είκ. 106).

Παράλληλα, η διακριτικότητα στην έκφραση του πάθους συμβαδίζει με το αίσθημα της αυτάρκειας και αυτονομίας που χαρακτηρίζει τις μορφές, καθώς αυτές είναι κλεισμένες στον έαυτό τους. Τα χαρακτηριστικά αυτά είναι κυρίως αναγνωρίσιμα στο σύμπλεγμα του Χριστού με τον Ίωσήφ και την Πανα-

Είκ. 107. 'Η Αποκαθήλωση. Γυναίκες που θρηνούν. Λεπτομέρεια της είκ. 105.

Είκ. 108. 'Η Αποκαθήλωση. Ο άγιος Ίωάννης. Λεπτομέρεια της είκ. 105.



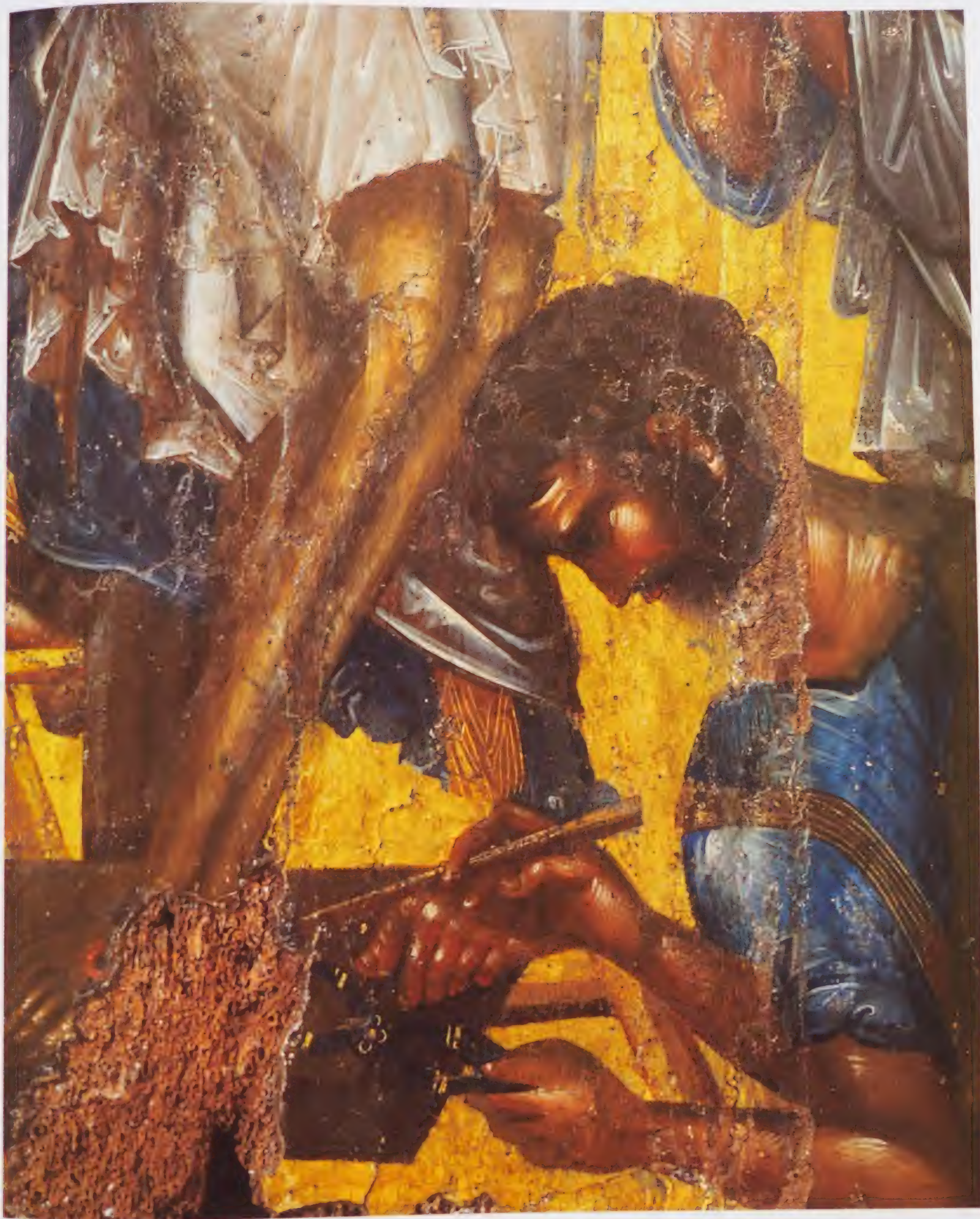
γία (είκ. 106), το οποίο από καλλιτεχνική άποψη, συνθέτει μία από τις πιο μεστές δημιουργίες του κλασικισμού της τέχνης των Παλαιολόγων. Οι μορφές αυτές, με την αυτάρκεια που έχουν, δίνουν την εντύπωση ότι πέτρωσαν ξαφνικά στην στάση που απεικονίζονται για την αιωνιότητα. Με τον τρόπο αυτό η απεικόνιση του ιστορικού γεγονότος του σταυρικού θανάτου και της Αποκαθλώσεως του Χριστού μεταβάλλεται σε αιώνιο σύμβολο του Έσταυρωμένου.

Στην απόδοση των προσώπων, που είναι εἰσαρχα, ὁ καλλιτέχνης ἐπιδιώκει προσωπογραφική διαφοροποίηση καὶ τὴν δημιουργία ἀγιογραφικῶν, ὑψηλοῦ ψυχολογικοῦ ἐνδιαφέροντος, μετὰ τὴν ἀποτύπωση συγκρατημένης, βαθιᾶ ἀνθρώπινης θλίψης στὰ πρόσωπα τοῦ Ἰωσήφ καὶ τῆς Παναγίας (είκ. 106), ἀλλὰ καὶ τῶν ἄλλων προσώπων τῆς εἰκόνας (είκ. 8, 107–109). Μάλιστα, ἡ σκιασμένη ὀφθαλμικὴ κόγχη, σὲ ἀντίθεση μετὰ τὸ ἐντονο φῶς τοῦ προσώπου, καὶ ἡ ἀχνή διαγραφή τῶν ματιῶν, συμβάλλουν πλὴν τῶν ἄλλων, στὴν ἐκφραστικὴ ποιότητα.

Ἀπὸ καλλιτεχνικὴ ἄποψη ἡ εἰκόνα τῆς Ἀποκαθλώσεως διατηρεῖ βασικὰ χαρακτηριστικὰ τῆς κλασικότερης τάσης τῆς ζωγραφικῆς τοῦ 14ου αἰώνα. Ἀπὸ τὴν τάση αὐτὴ προέρχονται οἱ ὑψηλὲς ἀναλογίες στὰ

Εἰκ. 109. Ἡ Αποκαθλῶση. Ἡ Μαγδαλὴν ἁσπάζεται τὸ νεκρὸ σῶμα τοῦ Χριστοῦ.

Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 105.



Εικόη 110. Η Αποκαθημάση. Ο Νικόδημος αφαιρεί τὰ καρδιά ἀπὸ τὰ πόδια τοῦ Χριστοῦ.
 Αἰτιματορενά τῆς πύκ. 105.



ἀναστήματα, ἡ συγκρατημένη δραματικότητα, τὸ ζωγραφικὸ πλάσιμο στὰ πρόσωπα μέ τις ἔντονες φωτοσκιάσεις καί τὰ πλατιά γραμμικά, λευκά φῶτα, πού δίνουν τήν ἐντύπωση τῆς φωτεινῆς ἀνταύγειας καί διαφάνειας στό πρόσωπο, σάν τὸ φῶς νά βγαίνει μέσα ἀπό τήν σάρκα (εἰκ. 8, 106, 107, 109). Ἰδιαίτερα, ὁ Ἰωσήφ (εἰκ. 106) μέ τήν ἀσάφεια τῶν περιγραμμάτων, τὰ πηχτά φῶτα πού λαμπυρίζουν στὰ μαλλιά καί στήν ἡλιοκαμένη σάρκα τοῦ προσώπου, ἀποτελεῖ ἓνα ἀπό τὰ πιό ζωγραφικά πορτραῖτα τῆς περιοδου καί ἀποτυπώνει τήν ἐξαιρετική ποιότητα τοῦ καλλιτέχνη²¹. Μάλιστα, ὁ ζωγραφικός, μαλακός χαρακτήρας τῆς ζωγραφικῆς, μέ τὸ φῶς πού τρεμοπαίζει στό πρόσωπο, χαρακτηρίζει καί τὰ ροῦχα, πού διατηροῦν, ὅπως στό ἔνδυμα τοῦ Ἰωσήφ καί στό περίζωμα τοῦ Χριστοῦ (εἰκ. 105, 112), τήν μαλακότητα τοῦ ὑφάσματος. Ἀντίθετα τὸ ροῦχο τοῦ Ἰωάννη εἶναι σφιχτό, μέ πλατιά ἐπίπεδα, πού ἀναδεικνύουν τίς πλαστικές ἀρετές τοῦ σωματικοῦ ὄγκου τοῦ ἁγίου (εἰκ. 105, 108).

Ἡ τεχνική αὐτή τοῦ σκιοφωτισμοῦ, ζωγραφικοῦ χαρακτήρα, πού ἔχει τήν ἀφετηρία σέ ἔργα τῆς πρώτης εἰκοσαετίας τοῦ 14ου αἰώνα, παρατηρεῖται σέ μιά σειρά ἀντιπροσωπευτικῶν ἔργων τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ 14ου αἰώνα –φορητές εἰκόνες καί τοιχογραφίες– πού ἀκολουθοῦν τίς κλασικίζουσες τάσεις τῆς πρωτεύουσας τήν περίοδο αὐτή. Ἀπό τίς εἰκόνες τῆς περιόδου αὐτῆς ἀναφέρω ἐπιλεκτικά τήν εἰκόνα τοῦ

Εἰκ. 111. Ἄγγελος τῆς Ἀποκαθλώσεως. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 105.
Εἰκ. 112. Ἡ Ἀποκαθήλωση. Τό περίζωμα τοῦ Χριστοῦ. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 105.

Χριστού Παντοκράτορα από την Μονή Παντοκράτορος Ἀγίου Ὁρους (γύρω στά 1363), σήμερα στο Μουσείο Hermitage τῆς Πετρούπολης, τήν ἀμφιπρόσωπη εἰκόνα ἀπό τό Ρογανονο, σήμερα στήν Σόφια, μέ τό Ὅραμα τῶν Προφητῶν Ἰεζεκιήλ καί Ἀββακούμ στήν μία ὄψη καί τήν παράσταση τῆς Παναγίας Καταφυγῆς καί τόν ἅγιο Ἰωάννη τόν Θεολόγο στήν ἄλλη ὄψη (1371), ὅπως καί τήν εἰκόνα τῆς Σταυρώσεως τῆς Μονεμβασιάς²¹. Ἀπό τό χῶρο τῆς μνημειακῆς ζωγραφικῆς σημειώνω ἐνδεικτικά τίς τοιχογραφίες τῆς Παναγίας Περιβλέπτου στόν Μυστρά (1360–1370)²².

Συμπερασματικά, ἡ εἰκόνα τῆς Ἀποκαθλώσεως ἀπό εἰκονογραφική ἀποψη καί ἀπό ἀποψη συνθετικῶν ἀναζητήσεων σχετίζεται ἄμεσα μέ τήν τοιχογραφία τῆς Ἀποκαθλώσεως τοῦ ναοῦ τοῦ Πρωτάτου. Τεχνοτροπικά ἡ ἰσορροπία καί συμμετρία στήν σύνθεση, ἡ ἀνταποδοτικότητα τῶν στάσεων καί κινήσεων, ἡ αὐτονομία καί αὐτάρχεια τῶν μορφῶν τῆς σύνθεσης, ὁ λυρισμός τῶν γραμμῶν, ἡ ἀβρότητα τῶν χρωμάτων καί ἡ συγκεκριμένη ἔκφραση πάθους, χωρίς ἔνταση στά πρόσωπα, καθιστοῦν τήν εἰκόνα κορυφαῖο ἔργο τῆς παλαιολογεῖου ἀναγεννήσεως καί ὑψηλή ἔκφραση τοῦ πνευματικοῦ κινήματος τοῦ Ἡσυχασμοῦ κατά τό τρίτο τέταρτο τοῦ 14ου αἰῶνα. Ἀκόμα, ἡ συγγένεια μέ ἔργα τοῦ τρίτου τετάρτου τοῦ 14ου αἰῶνα, ἰδιαίτερης καλλιτεχνικῆς ποιότητος, ἐργαστηρίων τῆς Θεσσαλονίκης ἢ τῆς Κωνσταντινούπολης, ὅπως εἶναι ἡ εἰκόνα τῆς Παναγίας Καταφυγῆς μέ τόν Ἰωάννη Θεολόγο στήν Σόφια (1371), ἡ εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορα στό Hermitage ἀπό τήν Μονή Παντοκράτορα (γύρω στά 1363), συνηγοροῦν, σέ συνδυασμό μέ τήν ὑψηλή ποιότητα τῆς εἰκόνας, στήν προέλευσή της ἀπό ἐργαστήριό τῆς Θεσσαλονίκης ἢ τῆς Κωνσταντινούπολης.



29. Χριστός Παντοκράτωρ (83x54 εκ.)

Δύο εικόνες, του Χριστού Παντοκράτορα και της Παναγίας Ὁδηγήτριας τῶν αὐτῶν διαστάσεων εἶναι ἔργα τοῦ ἰδίου καλλιτέχνη. Προέρχονται ἀπὸ τὴν Σκήτη τοῦ Ἁγίου Δημητρίου τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου²⁴, στό τέμπλο τοῦ κυριακοῦ ναοῦ τῆς ὁποίας θά πρέπει νά ἦταν τοποθετημένες ὡς εἰκόνες δεσποτικές.

Στὴν εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ (εἰκ. 113) ὁ καλλιτέχνης τὸν ἀποδίδει στὸν καθιερωμένο καὶ ἰδιαίτερα διαδομένο εἰκονογραφικὸ τύπο τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορα. Ὁ Χριστὸς εἰκονίζεται στηθαῖος, μετωπικός, μέ ἐλαφρὰ στροφή τοῦ σώματος πρὸς τὰ ἀριστερά. Μέ τὸ ἀριστερό χέρι κρατᾷ πρὸ τοῦ στήθους λιθοκόσμητο κώδικα Εὐαγγελίου, ἐνῶ μέ τὸ δεξιό, πού βγαίνει μέσα ἀπὸ τὸ ἱμάτιο εὐλογεῖ. Φοράει βυσσινί, ὀρθόσημο χιτῶνα καὶ γαλάζιο ἱμάτιο. Φέρει διάλιθο, χρυσό, σταυροφόρο φωτοστέφανο, τοῦ ὁποίου οἱ κεραῖες τοῦ σταυροῦ κοσμοῦνται μέ ρομβόσχημες κόκκινες πολύτιμες πέτρες, πλαισιωμένες μέ μαργαριτάρια κατ' ἀπομίμηση μεταλλικοῦ σμαλτωμένου σταυροῦ. Ἡ ἐλαφρὰ σκίαση πού συνοδεύει τίς κεραῖες τοῦ σταυροῦ παρέχει τὴν ἐντύπωση τοῦ ἀνάγλυφου. Τό βάθος τῆς εἰκόνας εἶναι χρυσό, ἐνῶ ἀνοιχτοκόκκινο χρῶμα καλύπτει τὸ αὐτόξυλο πλαίσιό της. Πάνω στό χρυσό βάθος ἀναπτύσσεται ἡ ἀκόλουθη ἐπιγραφή: Ι(ΗΣΟΥ)Σ Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ / Ο ΣΩ/ΤΗΡ.

Ἡ κατάσταση διατήρησης τῆς εἰκόνας δέν εἶναι ἰδιαίτερα καλή. Τό χρῶμα στά ροῦχα καὶ στό βάθος ἔχει σέ πολλά σημεῖα ἐκπέσει καὶ μόνο ἡ ζωγραφικὴ στό πρόσωπο διατηρεῖται σέ πολύ καλὴ κατάσταση.

Ὁ εἰκονογραφικὸς τύπος τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορος μέ τὴν παλάμη τοῦ δεξιοῦ χεροῦ πού ἀναδύεται μέ χειρονομία εὐλογίας μέσα ἀπὸ τὸ ἱμάτιο ἔχει γνωρίσει κατὰ τὴν βυζαντινὴ περίοδο περιορισμένη διάδοση. Ἀπὸ τὰ παλαιότερα παραδείγματα εἶναι ἡ ψηφιδωτὴ εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορα τοῦ Βερολίνου (πρῶτο μισό 12ου αἰώνα)²⁵, δύο ἄλλες εἰκόνες τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορα τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου τοῦ τρίτου τετάρτου τοῦ 13ου καὶ τοῦ τέλους τοῦ 14ου αἰώνα (εἰκ. 49, 126), ἡ εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορα τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἰνστιτούτου τῆς Βενετίας τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ 14ου αἰώνα κ.ἄ.²⁶

Ἐπίσης, ἡ προσωνομία τοῦ Χριστοῦ ὡς «Σωτῆρος», ιδιότητα τοῦ Χριστοῦ πού ἀπορρέει ἀπὸ τὴν σταυρικὴ του θυσία καὶ ἡ ὁποία συνοδεύει τὸν Χριστὸ στὴν εἰκόνα τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου²⁷, γνωστὴ σέ κοπτικὴ εἰκόνα τοῦ 6ου αἰώνα στό Μουσεῖο τοῦ Λούβρου, θά γνωρίσει ἰδιαίτερη διάδοση στὴν περίοδο τῶν Παλαιολόγων, τόσο σέ τοιχογραφίες, ὅσο καὶ σέ φορητὲς εἰκόνες. Σέ τοιχογραφίες γνωστὴ εἶναι ἡ ἀπεικόνιση τοῦ Χριστοῦ Σωτῆρος στό Staro Nagoričino τῆς μεσαιωνικῆς Σερβίας (1316-1318) καὶ στό καθολικὸ τῆς Μονῆς Χιλανδαρίου (1320/21)²⁸. Σέ φορητὲς εἰκόνες ἀπαντᾷ μέ ἰδιαίτερη συχνότητα ἀπὸ τὸ δεῦτερο μισό τοῦ 14ου αἰώνα, ὅπως στὴν εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορος τῆς Μονῆς Χιλανδαρίου (γύρω στά 1265)²⁹, σέ δύο εἰκόνες τοῦ Χριστοῦ Σωτῆρος τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν, (δεῦτερο μισό καὶ γύρω στά 1400)³⁰, στὸν Χριστὸ Σωτῆρα καὶ Ζωοδότῃ τῆς Μονῆς Μεταμορφώσεως τοῦ Zrze (1394), σήμερα στά Σκόπια³¹, σέ εἰκόνα τῆς Μονῆς Παντοκράτορος (τελευταῖο τέταρτο 14ου αἰ.)³² κ.ἄ.

Τυπολογικὰ καὶ προσωπογραφικὰ ὁ Χριστὸς διακρίνεται μέ τὸ πλατύ, εὐρωστο σῶμα, πού καταλήγει σέ μακρόστενο πρόσωπο, μέ μακριά, διχαλωτὴ στὴν ἄκρη μύτη, μικρὸ στόμα, πλούσια κόμμωση καὶ ἀπαλὴ γενειάδα (εἰκ. 114). Ἀπὸ τεχνικὴ ἄποψη ἡ μαλακὴ ζωγραφικὸν χαρακτήρα φωτοσκίαση στὴν ἀπόδοση τοῦ προσώπου, μέ τὴν ὠχροκίτρινη σάρκα καὶ τίς λαδοπράσινες σκιές, τὴν ἀδιόρατη κόκκινη πινελιά στά μάγουλα καὶ τὰ λευκά, πλατιά φῶτα πού φωτίζουν τὸ μέτωπο ἢ πλαισιώνουν ἀναδεικνύοντας τὰ σέ προσωπογραφικὸ καὶ τεχνικὸ ἐπίπεδο εἶναι ἡ καλλιτεχνικὴ συνάφεια τῆς εἰκόνας τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορος μέ τὸν Χριστὸ Παντοκράτορα τῆς Μεγάλης Δεήσεως τῆς Μονῆς (εἰκ. 93, 95), ἔργο τοῦ τρίτου τετάρτου τοῦ 14ου αἰώνα. Οἱ ἐλάχιστες διαφορὲς ἀνάμεσα στά δύο ἔργα ἐντοπίζονται στὴν ἐκτέ-





ΕΙΚ

λεσ
σευ

νό
ἐργ

στο
σπ
τῆς

11
Ὅδ
το
Με

στ
δε
κο
φρ
μέ
πο

ὕπ
σο
Ἄ

λο
το

σο
ζε
το
τρ
σ
Σ
ἀ
14

Ε
Ε

λεση της αὐτῆς τεχνικῆς στήν ἀπόδοση τοῦ προσώπου, καθὼς στήν εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ τῆς Μεγάλης Δεήσεως ἀποβαίνει γραμμικότερη καί στυλιζαρισμένη.

Σέ ἐκφραστικό ἐπίπεδο ὁ ἀντικλασικός χαρακτήρας τῆς μορφῆς μέ τά ἔντονα χρώματα καί τήν τάση νά ἀποδοθεῖ σάν σέ ἀνάγλυφο ὁ σταυρός ἀποτελοῦν βασικά γνωρίσματα ἔργων πού ἐντάσσονται σέ ἐργαστήρια τῆς Μακεδονίας, ὅπως τῆς Βέροιας καί τῆς Καστοριᾶς³³.

Ἐπιβίωση τοῦ εἰκονογραφικοῦ καί προσωπογραφικοῦ τύπου τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορα τῆς Μονῆς στόν 15ο αἰώνα ἀποτελεῖ ἡ εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορος ἀπό τό ἀσκητήριό τοῦ Ὁρόβου τῆς Πρέσπας, σήμερα στό Βυζαντινὸ Μουσεῖο Ἀθηνῶν³⁴, στοιχείο πού προσανατολίζει γιά προέλευση τῆς εἰκόνας τῆς Μονῆς ἀπὸ ἐργαστήριό τῆς Καστοριᾶς τοῦ τρίτου τετάρτου τοῦ 14ου αἰώνα.

30. Παναγία Ὁδηγήτρια (85x52 ἐκ.)

Στήν εἰκόνα τῆς Παναγίας μέ τόν Χριστό πού προέρχεται ἀπὸ τήν Σκήτη τοῦ Ἁγίου Δημητρίου (εἰκ. 115)³⁵, ὁ καλλιτέχνης υἱοθετεῖ τόν διαδεδομένο καί ιδιαίτερα δημοφιλή εἰκονογραφικό τύπο τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας, σύμφωνα μέ τόν ὁποῖο ὁ Χριστός καί ἡ Παναγία εἰκονίζονται σχεδόν μετωπικά. Ἀρχέτυπο τοῦ εἰκονογραφικοῦ αὐτοῦ τύπου εἶναι τό παλλάδιο τῆς Βασιλεύουσας, ἡ εἰκόνα τῆς Παναγίας στήν Μονή τῶν Ὁδηγῶν.

Ἡ Παναγία εἰκονίζεται σέ προτομή μέ ἐλαφρά στροφή τοῦ σώματος καί τῆς κεφαλῆς πρὸς τόν Χριστό, ἀλλὰ μέ τό βλέμμα της στραμμένο πρὸς τόν θεατή. Μέ τό ἀριστερό χέρι κρατᾷ τόν Χριστό, ἐνῶ τό δεξιό ὑψώνεται μπροστά στό στήθος σέ χειρονομία ἱκεσίας. Φοράει μελιτζανί μαφόριο μέ χρυσή παρυφή καί γαλάζιο χιτῶνα. Ὁ Χριστός, πού εἶναι εὐσωμος, εἰκονίζεται μέ ὄρθιο τόν κορμό καί μέ ἐλαφρά στροφή πρὸς τήν Παναγία, ἔχοντας τό κεφάλι καί τό βλέμμα του στραμμένο πρὸς τόν προσκυνητή. Εὐλογεῖ μέ τό δεξιό χέρι, ἐνῶ μέ τό ἀριστερό κρατᾷ κλειστό εἰλητάριο. Φοράει πορτοκαλί χιτῶνα καί ἱμάτιο, πού διακρίνεται μέ ἄφθονες χρυσοκονδυλίες.

Ἡ κατάσταση τῆς εἰκόνας δέν εἶναι καλή. Μεγάλο μέρος τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας, μαζί μέ τό ὑπόστρωμα, ἔχει ἐκπέσει. Παρά ταῦτα, τό πρόσωπο τοῦ Χριστοῦ καί κυρίως αὐτό τῆς Παναγίας, πού σώζεται σέ πολύ καλή κατάσταση, μᾶς ἐπιτρέπει νά ἐκτιμήσουμε τίς καλλιτεχνικές ἀρετές τοῦ ἔργου. Ἀπό τίς ἐπιγραφές πού συνόδευαν τόν Χριστό καί τήν Παναγία σώζονται μόνο τό συμπίλημα Μ(ΗΤΗ)Ρ.

Εἰκονογραφικά ἀκολουθεῖ ἓνα παραδεδομένο εἰκονογραφικό τύπο τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας, ἀνάλογο μ' αὐτόν τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας ἀμφιπρόσωπης εἰκόνας τῆς Καστοριᾶς τοῦ τελευταίου τετάρτου τοῦ 12ου αἰώνα³⁶, ὁ ὁποῖος θά γνωρίσει ιδιαίτερη διάδοση στήν βυζαντινὴ καί μεταβυζαντινὴ τέχνη.

Σέ προσωπογραφικό καί τεχνικό ἐπίπεδο ἡ Παναγία (εἰκ. 116) μέ τό μακρόστενο αὐγόσχημο πρόσωπο καί τήν λεπτὴ μύτη, τήν θερμὴ, πλατιά ὥχρα τῆς σάρκας, πού ροδίζει ἀνεπαίσθητα καί διαβαθμίζεται μαλακά, τίς λαδοπράσινες, περιορισμένες σέ ἔκταση σκιές, τά σκιασμένα μάτια, πού φωτίζονται τοπικά μέ πλατιά, γραμμικά φῶτα γύρω ἀπὸ τά κάτω βλέφαρα συνδέεται μέ ἔργα τῶν μέσων καί τοῦ τρίτου τετάρτου τοῦ 14ου αἰώνα. Ἀνάμεσα σ' αὐτά σημειώνουμε τήν εἰκόνα τῆς Παναγίας Τριχερούσας στήν Μονή Χιλανδαρίου³⁷, τήν Παναγία Παράκληση ἀπὸ τόν Ἅγιο Ἀνδρέα στήν Τρεσκα τῆς μεσαιωνικῆς Σερβίας³⁸ κ.ἄ. Μάλιστα, σέ καλλιτεχνικό καί ἐκφραστικό ἐπίπεδο ἡ Παναγία μέ τό θλιμμένο, βαθιὰ ἀνθρώπινο μελαγχολικό πρόσωπο συνδέεται ιδιαίτερα μέ τήν εἰκόνα τῆς Παναγίας Τριχερούσας (μέσα 14ου αἰ.) καί συνεπῶς ἐντάσσεται σέ ἐργαστήριό τῆς Μακεδονίας τοῦ τρίτου τετάρτου τοῦ 14ου αἰώνα.

Εἰκ. 114. Χριστός Παντοκράτωρ. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 113.

Εἰκ. 115 καί 116. (Ἐπόμενες σελίδες). Παναγία Ὁδηγήτρια. Τρίτο τέταρτο 14ου αἰώνα.





31. Άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος (55x45 εκ.)

Ο άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος εικονίζεται μετωπικός μέχρι την όσφυ, κρατώντας στο δεξιό χέρι σταυρό, ενώ στο αριστερό κλειστό κώδικα με λιθοκόσμητη και μαργαριτοποίκιλη στάχωση (εικ. 117). Φοράει αρχιερατικά άμφια, ένσταυρο, υπόλευκο φελόνιο και υπόλευκο ώμοφόριο, διακοσμημένα με σταυρούς μελιτζανί χρώματος. Φέρει έγχάρακτο φωτοστέφανο πάνω στο χρυσό βάθος και αυτόξυλο πλαίσιο που όρίζεται στα άκρα με βυσσινί ταινία. Πάνω στο χρυσό βάθος, τό όποιο έν πολλοίς έχει έκπέσει, μόλις διακρίνεται ή έπιγραφή: Ο Α(ΓΙΟ)Σ ΙΩ(ΑΝΝΗΣ) Ο ΧΡΥ(ΣΟΣΤΟΜΟΣ).

Ο εικονογραφικός τύπος του άγίου Ιωάννου του Χρυσοστόμου που φέρει σταυρό, άπαντά, όπως είδαμε, σέ όμώνυμη εικόνα της Μονής του τελευταίου τετάρτου του 13ου αιώνα (εικ. 61) και σέ εικόνα των τριών Ίεραρχών (εικ. 121), του τρίτου τετάρτου του 14ου αιώνα, αλλά δέν είναι συνήθης³⁹. Έπίσης, ή παρουσία του σταυρού, άν και ό Χρυσόστομος δέν υπήρξε μάρτυρας, άπορρέει από την έπίδραση της ύμνολογίας και σχετικών όμιλιών, ως ένδειξη της άναμιάκτου μαρτυρίας του, αλλά και ως έκφραση αγώνα και αντίστασης υπέρ της όρθης πίστης.

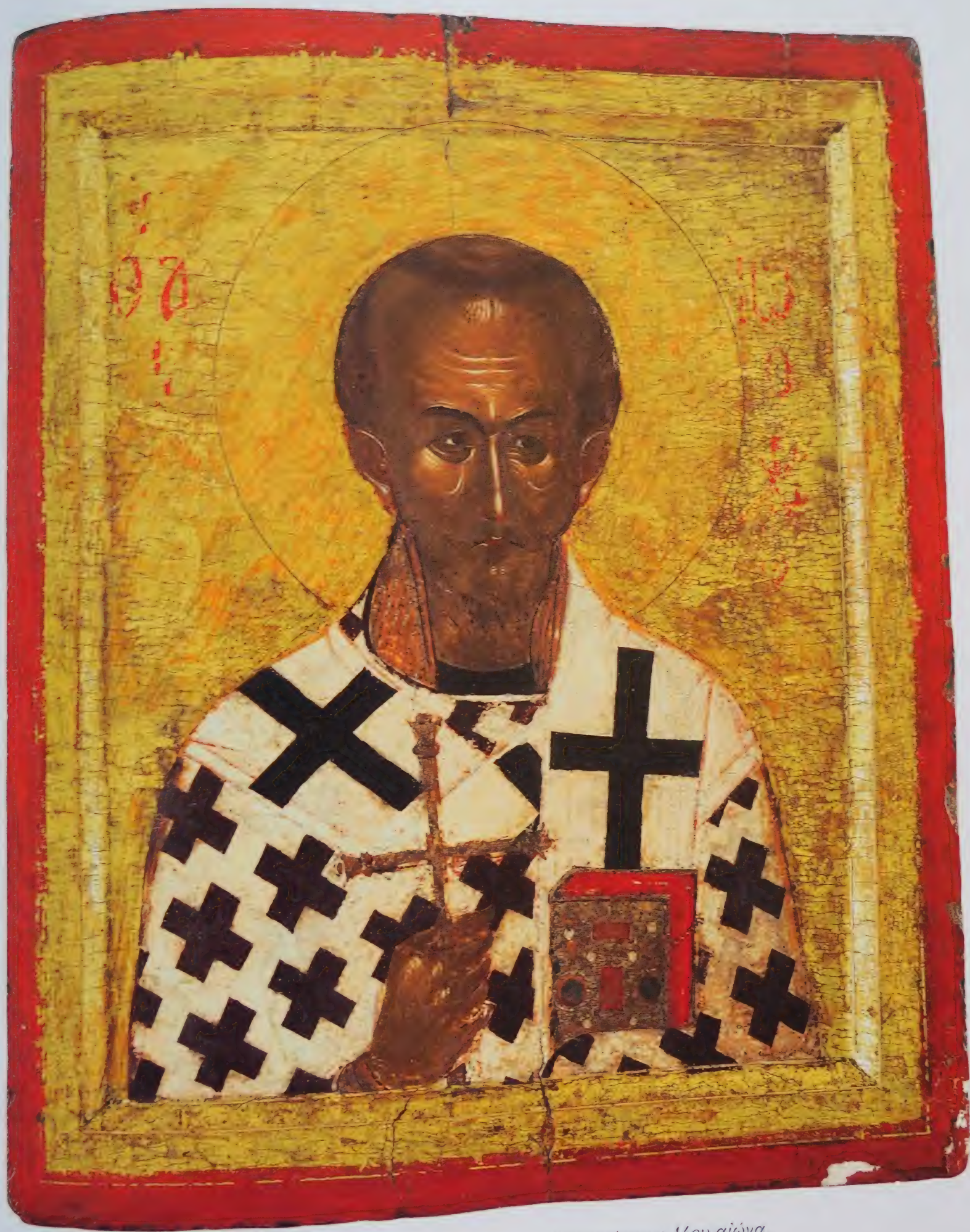
Ο φυσιογνωμικός τύπος του άγίου μέ τό τριγωνικό άσκητικό, σκαμμένο πρόσωπο, τό ύψηλό, ρυτιδωμένο μέτωπο, τά κοντά, άραιά μαλλιά μέ την παπαλήθρα και τό κοντό γένι, που καθιερώνεται από την μεσοβυζαντινή περίοδο, συνδέεται μέ έργα του πρώτου και του δευτέρου μισού του 14ου αιώνα, όπως είναι ή ψηφιδωτή εικόνα του άγίου Ιωάννου του Χρυσοστόμου, άλλοτε στην Μονή Βατοπαιδίου και σήμερα στην Συλλογή του Dumbarton Oaks της Ουάσινγκτον, ό άγιος Ιωάννης ό Χρυσόστομος στην εικόνα των Τριών Ίεραρχών του Βυζαντινού Μουσείου Άθηνών κ.ά⁴⁰.

Στην τεχνική άπόδοση του προσώπου μέ τίς λαδοπράσινες σκιές, τίς περιορισμένες ώχρινες επιφάνειες, στίς όποιες μέ λευκές πλατιές φωτεινές γραμμές διαγράφονται άνατομικές λεπτομέρειες, όπως οί όγκοι στα μάγουλα και οί ρυτίδες στο μέτωπο, την έντονη αντίθεση φωτός και σκιάς και την ένταση του βλέμματος ό καλλιτέχνης συμβάλλει στην δημιουργία ενός πορτραίτου μέ ψυχολογική ένταση έξπρεσσιονιστικού χαρακτήρα. Άνάλογα τεχνικά χαρακτηριστικά και έκφραστική ποιότητα παρατηρείται σέ έργα των μέσων και του τρίτου τετάρτου του 14ου αιώνα, όπως είναι οί τοιχογραφίες μεμονωμένων άγίων στο Lesnovo της μεσαιωνικής Σερβίας και κυρίως στον Ταξιάρχη της Μητροπόλεως Καστοριάς (1359/60)⁴¹.

32. Άγιος Γρηγόριος ό Θεολόγος (56x45 εκ.)

Στην εικόνα του άγίου Γρηγορίου του Θεολόγου (εικ. 119) ό άγιος εικονίζεται στηθαίος, μετωπικός, κρατώντας στα δύο του χέρια διαγωνίως πρό του στήθους κλειστό κώδικα ευαγγελίου. Φοράει την αρχιερατική του ένδυμασία, σταυροφόρο φελόνιο και ένσταυρο ώμοφόριο. Φέρει έγχάρακτο φωτοστέφανο πάνω στο χρυσό βάθος και αυτόξυλο πλαίσιο, που όρίζεται στα άκρα μέ βυσσινί ταινία και έχει έν πολλοίς έκπέσει. Πάνω στο χρυσό βάθος, έκατέρωθεν της κεφαλής του άγίου, μόλις διακρίνεται ή έπιγραφή: Ο ΑΓΙΟΣ ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ Ο ΘΕΟΛΟΓΟΣ, που καλύπτονταν έν μέρος από την νεώτερη, ΑΓΙΟΣ ΝΗΚΟΛΑ[ΟΣ]⁴². Η έπιγραφή αυτή συνδέεται μέ νεώτερη άπεικόνιση του άγίου Νικολάου, που κάλυπτε την παλαιότερη φάση ζωγραφικής της εικόνας μέ τόν άγιο Γρηγόριο τόν Θεολόγο, και γι' αυτό τόν λόγο άφαιρέθηκε. Από την νεώτερη έπιζωγράφιση παρέμεινε τμήμα της γενειάδος του εικονιζομένου.

Στην τεχνική άπόδοση του προσώπου ό άγιος Γρηγόριος (εικ. 118) ξεχωρίζει μέ τίς βαθυπράσινες σκιές, την λαδοπράσινη σάρκα που συμφύρεται άπαλά μέ τίς ώχρινες επιφάνειες, πάνω στίς όποιες μέ



Είχ. 117. Άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος. Τρίτο τέταρτο 14ου αιώνα.



λευκά φῶτα ἢ γραμμές τονίζονται ἢ διαγράφονται ἀντίστοιχα ἀνατομικές λεπτομέρειες, ὅπως οἱ ὄγκοι καί οἱ ρυτίδες στό μέτωπο. Ἡ τεχνική αὐτή, μέ τό βαθυσκιασμένο πρόσωπο καί τήν ἀντίθεση στήν σχέση φωτός καί σκιᾶς, συμβάλλει στήν δημιουργία ἑνός πορτραίτου μέ ψυχολογική ἔνταση ἐξπρεσιονιστικοῦ χαρακτήρα. Ἀνάλογα τεχνικά χαρακτηριστικά παρατηροῦνται σέ ἔργα τῶν μέσων καί τοῦ τρίτου τετάρτου τοῦ 14ου αἰῶνα, ὅπως στίς τοιχογραφίες μεμονωμένων ἀγίων στό Lesnovo τῆς μεσαιωνικῆς Σερβίας (1346-1347) καί στόν Ταξιάρχη τῆς Μητροπόλεως τῆς Καστοριᾶς (1359-1360)⁴³. Μάλιστα, ὁ καλλιτέχνης τῆς εἰκόνας συνδέεται ἐπιπλέον μέ τό Lesnovo μέ τήν χαρακτηριστική, σχηματική ἀπόδοση τοῦ ἐσωτερικοῦ τοῦ αὐτιοῦ, πού εἶναι πανομοιότυπη καί σέ τοιχογραφίες τοῦ ναοῦ τῆς μεσαιωνικῆς Σερβίας⁴⁴.

Τά τεχνικά καί τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά τῆς εἰκόνας τοῦ ἀγίου Γρηγορίου εἶναι κοινά μ' αὐτά τῆς εἰκόνας τοῦ ἀγίου Χρυσόστομου (εἰκ. 117). Ἐπίσης, οἱ δύο εἰκόνες, ἔχουν τίς ἴδιες διαστάσεις καί τήν αὐτή μορφή τοῦ αὐτόξυλου πλαισίου. Συνεπῶς, ἡ ἀναντίρρητη καλλιτεχνική συνάφεια ἀνάμεσα στίς δύο εἰκόνες καί ἡ κοινότητα τῶν ἐξωτερικῶν χαρακτηριστικῶν ὁδηγοῦν στήν ἄποψη ὅτι οἱ δύο εἰκόνες εἶναι ἔργα τοῦ αὐτοῦ ἐργαστηρίου ἀντικλασσικῆς καλλιτεχνικῆς ροπῆς τοῦ τρίτου τετάρτου τοῦ 14ου αἰῶνα.

Ὅφειλουμε, ἐπίσης, νά σημειώσουμε ὅτι ἡ ζωγραφική στήν εἰκόνα τοῦ ἀγίου Ἰωάννου τοῦ Χρυσόστομου καί σ' αὐτή τοῦ ἀγίου Γρηγορίου τοῦ Θεολόγου μέ τήν ἔνταση φωτός καί σκιᾶς στό πρόσωπο, ἐξπρεσιονιστικοῦ χαρακτήρα, διαφοροποιεῖται στό αἰσθητικό ἀποτέλεσμα ἀπό τήν ζωγραφική στό Lesnovo, ὅπου παρά τά κοινά χαρακτηριστικά στήν ἀπόδοση τῶν προσώπων, ἐμφανίζεται ζωγραφικά καί ἐκφραστικά ἡπιότερη. Ἀντίθετα, ἡ σύνδεση τῶν δύο εἰκόνων μέ τήν ζωγραφική τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Τα-



Είχ. 119. Άγιος Γρηγόριος ο Θεολόγος. Τρίτο τέταρτο 14ου αιώνα.







ΗΕΛΘΗΣ
ΔΕΙΙ

ΘΥ

ΙC ΧC.

λάου Ρίτζου στο Σεράγεβο (τέλος 15ου αιώνα), σέ φορητή εικόνα της Μονής Σταυρονικήτα του 17ου αιώνα κ.ά.⁴⁸.

Από τυπολογική άποψη τό πρότυπο της εικόνας, όσον άφορᾷ στίς στάσεις καί στίς χειρονομίες τῶν μορφῶν, ανάγεται σέ μιά εικόνα τῶν τριῶν Ἱεραρχῶν, ὅπως αὐτή τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ 14ου αιώνα.

Από καλλιτεχνική άποψη οἱ λεπτές, ραδινές μορφές τῶν Ἱεραρχῶν, ὁ φυσιογνωμικός τύπος μέ τά άτομικά χαρακτηριστικά, τά καθιερωμένα ἀπό τήν παράδοση, τό πλάσιμο τοῦ προσώπου μέ τήν σχεδιαστική, σχηματική ἀπόδοση τῶν ὄγκων, παραπέμπουν σέ τρόπους οἰκείους στήν ζωγραφική τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ 14ου αιώνα⁴⁹. Μάλιστα ἡ ποιότητα της ζωγραφικῆς (εἰκ. 120, 122, 123), μέ τήν ἁρμονική σύζευξη ζωγραφικοῦ καί γραμμικοῦ στοιχείου στήν ἀπόδοση τῶν προσώπων καί ἡ ἐκφραστικότητα τῶν μορφῶν μέ τήν πνευματική ἐγρήγορηση, συνδέουν τήν εικόνα μέ τήν ζωγραφική ἐργαστηρίων της Θεσσαλονίκης τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ 14ου αιώνα, ὅπως εἶναι μεταξύ ἄλλων, ἡ εικόνα τῶν Τριῶν Ἱεραρχῶν τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν πού προέρχεται ἀπό τήν Θεσσαλονίκη⁵⁰.

34. Παναγία Ὁδηγήτρια ἡ «Βαθοπεδινή» (70x54 ἐκ.)

Στήν εικόνα της Παναγίας Ὁδηγήτριας (εἰκ. 124) ὁ καλλιτέχνης ἀκολουθεῖ μιά παραλλαγή τοῦ καθιερωμένου ἀπό τήν παράδοση καί ιδιαίτερα διαδεδομένου εἰκονογραφικοῦ τύπου της Παναγίας Ὁδηγήτριας, σύμφωνα μέ τόν ὁποῖο σπάει ἡ μετωπικότητα τῶν μορφῶν καί ἀνάμεσα στά δύο πρόσωπα, τήν Παναγία καί τόν Χριστό, ἀναπτύσσεται μιά τρυφερή σχέση, πού ἐκφράζεται μέ ἀμοιβαία στροφή τοῦ σώματος καί της κεφαλῆς.

Εἰδικότερα, ἡ Παναγία εἰκονίζεται σέ προτομή μέ στροφή τοῦ σώματος πρὸς τόν Χριστό, πρὸς τόν ὁποῖο κλίνει ἐλαφρά τήν κεφαλή της, ἐνῶ μέ τό βλέμμα της φαίνεται νά ὁραματίζεται τό μελλούμενο πάθος του. Στό ἄριστερό χέρι κρατᾷ τόν Χριστό, ἐνῶ μέ τό δεξιό ἀγγίζει τήν κνήμη τοῦ ἁριστεροῦ ποδιοῦ. Φοράει γαλαζωπό χιτῶνα, πού κουμπώνει στόν λαιμό, καί καστανό μαφόριο μέ χρυσή παρυφή.

Ὁ Χριστός, πού εἰκονίζεται μέ ὄρθιο τό κορμί στήν ἀγκυλιά της Παναγίας, κρατᾷ μέ τό ἄριστερό χέρι κλειστό εἰλητάριο κατὰ μήκος τοῦ σώματος, ἐνῶ μέ τό δεξιό εὐλογεῖ. Φοράει ὑπόλευκο χιτῶνα ζωσμένο μέ ταινίες στήν μέση καί στούς ὤμους καί ἀνοιχτοκάστανο ἱμάτιο διανθισμένο μέ χρυσοκονδυλίες, πού καλύπτει μόνο τό κάτω μέρος τοῦ σώματος.

Τό βάθος της εικόνας εἶναι ὥχρινο, σέ ἀπομίμηση τοῦ χρυσοῦ καί οἱ φωτοστέφανοι πορτοκαλί. Ἡ Παναγία καί ὁ Χριστός, συνοδεύονται ἀντίστοιχα μέ τίς ἀκόλουθες ἐπιγραφές: Μ(ΗΤΗ)Ρ Θ(ΕΟ)Υ Η ΒΑΘΟΠΕ/Δ[ΙΝ]Η καί Ι(ΗΣΟΥ)Σ Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ. Ἡ προσωνυμία «Βαθοπεδινή» ἀντί τοῦ ὀρθοῦ «Βατοπεδινή» συνδέεται μέ τό παλλάδιο της Μονῆς, τήν Παναγία Βηματάρισσα (εἰκ. 212–214), ἡ ὁποία ὡς ἡ κατ' ἐξοχήν λατρευτική εικόνα της Μονῆς συνοδεύεται μέ τήν προσωνυμία αὐτή, δηλωτική τοῦ τόπου λατρείας της⁵¹. Μάλιστα στήν εικόνα αὐτή, παρά τίς εἰκονογραφικές διαφοροποιήσεις ἀπό τήν ἀρχέτυπη εικόνα, ἀναγνωρίζουμε τό παλαιότερο σωζόμενο ἀντίγραφο της Παναγίας Βηματάρισσας.

Ἡ κατάσταση διατηρήσεως της εικόνας εἶναι σχετικά καλή μέ φθορές κατὰ τόπους τοῦ γύψου, καί συνακόλουθα της ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας. Παρατηρεῖται, ἐπίσης, κοπή τοῦ ἄνω καί κάτω αὐτόξυλου πλαισίου, προκειμένου ἡ εικόνα νά προσαρμοστεῖ σέ νεώτερο, ἀπό τό ἀρχικό, τέμπλο.

Από εἰκονογραφική άποψη ἡ Παναγία «Βατοπεδινή», παρά τόν σύνδεσμο μέ τήν Παναγία Βηματάρισσα, ἀκολουθεῖ εἰκονογραφικά πρότυπα τοῦ τρίτου τετάρτου τοῦ 14ου αιώνα, ὅπως εἶναι ἡ Παναγία Κοσίνιτζα ἢ Ἐκκλησιάρισσα μιᾶς ἀμφιπρόσωπης εικόνας της Μονῆς Χιλανδαρίου (1370–1380)⁵², ἡ Πανα-

για Ὁδηγήτρια μιᾶς ἀμφιπρόσωπης εἰκόνας τῆς Ρόδου (μέσα 14ου αἰώνα), ἡ Παναγία Γοργοεπήκοος μιᾶς ἀμφιπρόσωπης εἰκόνας τῆς Κω (1350-1360) καί ἡ Παναγία Ἐλεούσα μέ σκηνές Δωδεκαόρτου τοῦ Μουσείου Μπενάκη (μέσα 14ου αἰώνα)⁵³. Ἡ εἰκονογραφική αὐτή σχέση μέ τίς παραπάνω εἰκόνες εἶναι ἐκδηλη ὄχι μόνο στό γενικό εἰκονογραφικό σχῆμα, ἀλλά καί σέ λεπτομέρειες, ὅπως ὁ χιτώνας τῆς Παναγίας πού κουμπώνει μπροστά στό στήθος⁵⁴, ἡ χειρονομία τοῦ δεξιοῦ χεριοῦ τῆς Παναγίας, πού ἀγγίζει τίς κνήμες τῶν ποδιῶν τοῦ Χριστοῦ⁵⁵ καί κυρίως ἡ κίνηση τοῦ ἀριστεροῦ χεριοῦ τοῦ Χριστοῦ, πού ἐκτείνει τό ἀριστερό χέρι κατά μήκος τοῦ σώματος, κρατώντας κλειστό εἰλητάριο. Ἡ ἐπισήμανση τοῦ εἰκονογραφικοῦ αὐτοῦ τύπου τῆς Παναγίας τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου σέ ἄλλες τρεῖς εἰκόνες καί ἡ διασπορά αὐτοῦ τοῦ τύπου σέ ἀπομεμακρυσμένες μεταξύ τους περιοχές, ὅπως εἶναι τό Ἅγιον Ὄρος καί τὰ Δωδεκάνησα, δείχνουν τήν ὑπαρξή προγενεστέρου προτύπου ἑνός μεγάλου καλλιτεχνικοῦ κέντρου, ἴσως τῆς Κωνσταντινούπολης⁵⁶.

Ἀπό τυπολογική ἄποψη ἡ Παναγία μέ τό πλατύ σῶμα πού καταλήγει σέ μικρό, σχετικά, κεφάλι καί ὁ Χριστός μέ τό λεπτό ὑψηλό κορμί, τό ἱμάτιο πού πέφτει γύρω στήν μέση, τό σχῆμα V τοῦ χιτῶνα στό στήθος καί τό μικρό κεφάλι ἔχουν τήν καταγωγή τους σέ ἔργα τοῦ πρώτου μισοῦ τοῦ 14ου αἰώνα, ὅπως εἶναι ἡ εἰκόνα τῆς Παναγίας Ἐλεούσας τῆς Μονῆς Χιλανδαρίου⁵⁷. Τά χαρακτηριστικά αὐτά θά ἀποκρυσταλλωθοῦν σέ ἔργα τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ 14ου αἰώνα, ὅπως εἶναι ἡ εἰκόνα τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας τῆς Μονῆς Ἀγίου Παύλου καί θά παγιωθοῦν σέ ἔργα τοῦ 15ου αἰώνα⁵⁸.

Εἰδικότερα, σέ προσωπογραφικό καί τεχνικό ἐπίπεδο ὁ φυσιογνωμικός τύπος τοῦ Χριστοῦ καί τῆς Παναγίας, ὁ τρόπος ἀπόδοσης τοῦ προσώπου μέ τά λεπτά καλογραμμένα χαρακτηριστικά, τό σταρένιο χρῶμα πού ροδίζει στά μάγουλα καί οἱ καφέ, κοφτές σκιές ἀπαντοῦν σέ ἔργα ἐργαστηρίων τῆς Μακεδονίας τοῦ δευτέρου μισοῦ καί μάλιστα τοῦ τελευταίου τετάρτου τοῦ 14ου αἰώνα, ὅπως εἶναι ἡ Παναγία Ὁδηγήτρια ἀμφιπρόσωπης εἰκόνας τῆς Μονῆς Χιλανδαρίου (τρίτο τέταρτο 14ου αἰώνα) καί ἡ Παναγία Φυλάττουσα τῆς Μονῆς Ἀγίου Παύλου (γύρω στά 1383-1384)⁵⁹.

Μετά τά παραπάνω ἡ εἰκόνα τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου εἰκονογραφικά, τυπολογικά καί τεχνοτροπικά συνδέεται μέ ἔργα ἐργαστηρίων τῆς Μακεδονίας τοῦ τρίτου καί κυρίως τοῦ τελευταίου τετάρτου τοῦ 14ου αἰώνα, περίοδο στήν ὁποία καί χρονολογικά ἐντάσσεται.

35. Ἐπιτάφιος Θρήνος (37,5x33 ἐκ.)

Στήν εἰκόνα τοῦ Ἐπιταφίου Θρήνου (εἰκ. 125)⁶⁰ ὁ νεκρός Χριστός εἰκονίζεται γυμνός μέ περίζωμα στήν μέση, τήν στιγμή τοῦ ἐνταφιασμοῦ σέ μαρμάρινη σαρκοφάγο. Ἡ Θεοτόκος, πού εἶναι μέσα στήν σαρκοφάγο, ἀγκαλιάζει τόν Χριστό μέ τά δύο της χέρια καί τόν ἀνασηκώνει ἀσπάζοντάς τον, σέ στάση ὕστατου χαιρετισμοῦ καί ἔκφραση μεγάλης ὀδύνης. Πίσω ἀπό τήν Παναγία, ἀλλά ἔξω ἀπό τήν σαρκοφάγο, ὁ ἀγαπημένος μαθητής τοῦ Χριστοῦ, ὁ Ἰωάννης σκύβει γιά νά ἀσπασθεῖ τό χέρι τοῦ νεκροῦ δαίνει μέ τά δύο χέρια τά πόδια τοῦ νεκροῦ. Πίσω του στέκεται ὀρθιος ὁ Νικόδημος, βαστώντας τήν σκάλα πού παραπέμπει στήν Ἀποκαθήλωση. Τό ἀριστερό ἄκρο τῆς εἰκόνας καταλαμβάνεται ἀπό πέντε μυροφόρες γυναῖκες, οἱ ὁποῖες ἀποτελοῦν ἕνα συμπαγή ὅμιλο. Ἡ Μαγδαληνή ἀνασηκώνει τά χέρια της σέ ἔκφραση ἀνείπωτης ὀδύνης, ἐνῶ οἱ ἄλλες τέσσερις φέρουν τά καλυμμένα ἀπό τό ἱμάτιο χέρια στό πρόσωπο, θρηνώντας διακριτικά τόν Χριστό. Στό κέντρο τῆς σκηνῆς ὀρθώνεται καί κυριαρχεῖ ὁ σταυρός τοῦ μαρτυρίου τοῦ Κυρίου, πού ἀποτελεῖ τό ὄργανο τῆς σωτηρίας τοῦ γένους τῶν ἀνθρώπων καί συνιστᾷ τό σύμβολο τῆς ζωῆς καί τοῦ θριάμβου πάνω στόν θάνατο, καθῶς ἀποτελεῖ τό κεντρικό θέμα τῆς ἀναστάσι-



Εἰχ. 125. Ἐπιτάφιος Θωρήνος. Τελευταῖο τέταρτο 14ου αἰώνα.

μης ύμνογραφίας της Κυριακής του Πάσχα⁶¹. Πάνω στην μικρή κεραία του σταυρού ή επιγραφή: Ο ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΤΗΣ ΔΟΞΗΣ, ενώ αμέσως κάτω εκατέρωθεν της οριζόντιας κεραίας αναπτύσσεται ή επιγραφή Ο ΕΠΙΤΑΦΙΟΣ ΘΡΙΝΟΣ. Τό βάθος της σκηνής ορίζεται από δύο λείους, συμπαγείς, ύψηλους λόφους, με βαθμιδωτή κορύφωση. Τό σύνολο της σκηνής περικλείεται μέσα σέ έξεργο τοξωτό πλαίσιο, πού είναι τμήμα μιᾶς επαναλαμβανόμενης τοξοστοιχίας ενός ἐπιστυλίου τέμπλου, μέ σκηνές του Δωδεκαόρτου, από τό οποίο έχει αποκοπεί ή εικόνα της Μονής Βατοπαιδίου.

Η εικονογραφία της σκηνής⁶², πού είναι σύμφωνη μέ τίς οδηγίες του Διονυσίου του εκ Φουρνᾶ στην Έρμηνεία του⁶³, ανταποκρίνεται τόσο στό γενικό σχῆμα, όσο και στίς λεπτομέρειες σέ τύπους συνήθεις στην παλαιολόγια ζωγραφική. Εἰδικότερα ή εικόνα παρουσιάζει κοινά εικονογραφικά στοιχεία μέ τήν τοιχογραφία του Ἐπιταφίου Θρήνου στον Ἅγιο Νικόλαο Ὁρφανό Θεσσαλονίκης (1310-1320), στον Χριστό Βεροίας (1315), στον Ἅγιο Νικόλαο του Κυρίτζη στην Καστοριά (τελευταῖο τέταρτο του 14ου αἰώνα), στον Ἅγιο Γεώργιο του Βουνού (γύρω στά 1385), επίσης στην Καστοριά κ. ἄ.⁶⁴.

Ο φυσιογνωμικός τύπος τῶν μορφῶν μέ τά μακρόστενα πρόσωπα, τίς ἔντονες τριγωνικές σκιές κάτω από τά μάτια, τό μαλακό μέ φωτοσκιάσεις και περιορισμένα γραμμικά στοιχεία πλάσιμο του προσώπου, τά ἄσαρκα, λεπτά σώματα μέ τίς βαθιές, σκληρές πτυχές, οἱ ἀκμές τῶν ὁποῖων διαγράφονται μέ λευκές γραμμές, τό βραχῶδες τοπίο, μαλακό και χυτό, πού κορυφώνεται μέ κυβιστική ἀντίληψη, ἀποτελοῦν στοιχεία πού ἀπαντοῦν στην ζωγραφική μνημείων του τρίτου και κυρίως του τελευταίου τετάρτου του 14ου αἰώνα στην Καστοριά και λιγότερο στην Ἀχρίδα⁶⁵.

Συνεπῶς, ή χρονολόγηση της εἰκόνας στίς τελευταῖες δεκαετίες του 14ου αἰώνα και ή σύνδεσή της μέ ἐργαστήρια της Καστοριάς της περιόδου αὐτῆς είναι βέβαιη. Ἀκόμα ή εικόνα προέρχεται, ὅπως εἶδαμε, από ἐπιστύλιο τέμπλου μέ σκηνές του Δωδεκαόρτου του τελευταίου τετάρτου του δευτέρου μισοῦ του 14ου αἰώνα. Στό ἴδιο ἐπιστύλιο Δωδεκαόρτου ἔχουμε τήν γνώμη ὅτι ἐντάσσεται μία εικόνα της Σταυρώσεως της Μονής Παντοκράτορος και ἄλλες τρεῖς εἰκόνες, της Ὑπαπαντῆς, της Ἀναλήψεως και της Κοιμήσεως της Θεοτόκου, πού βρίσκονται στό Μουσείο Hermitage της Πετρούπολης και προέρχονται από τό Ἅγιον Ὅρος⁶⁶. Οἱ εἰκόνες αὐτές παρουσιάζουν τά ἴδια ἐξωτερικά γνωρίσματα και τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά μέ τήν εικόνα της Μονής Βατοπαιδίου και είναι, συνεπῶς, κομμένες και ἀποσπασμένες από τό αὐτό ἐπιστύλιο Δωδεκαόρτου, πού ἀναπτύσσονταν σέ μονοκόμματο ξύλο.

36. Χριστός Παντοκράτωρ (27,5x21 ἐκ.)

Στήν εικόνα ὁ Χριστός ἀποδίδεται στον καθιερωμένο από τήν παράδοση εικονογραφικό τύπο του Χριστοῦ Παντοκράτορα (εἰκ. 126). Ὁ Χριστός εἰκονίζεται στηθαῖος, μετωπικός, μέ ἐλαφρά στροφή του σώματος πρὸς τά ἄριστερά και της κεφαλῆς δεξιᾶ, ὅπου στρέφει και τό βλέμμα του. Μέ τό ἄριστερό χέρι κρατάει κεκλιμένο πρὸς τά ἔξω, κλειστό κώδικα Εὐαγγελίου, ἐνῶ μέ τό δεξιό, πού ἀναδύεται μέσα από τό ἱμάτιο, εὐλογεῖ. Φοράει μελιτζανί ὀρθόσημο χιτῶνα και γαλαζωπό ἱμάτιο. Φέρει χρυσό φωτοστέφανο μέ κόκκινες τίς κεραῖες του σταυροῦ, στίς ὁποῖες ἀναγράφεται ή γνωστή ἐπιγραφή Ο ΩΝ. Τό βάθος της εἰκόνας, ὅπως συνηθίζεται σέ παλαιολόγια ἔργα⁶⁷, είναι πράσινο, ὅπως και του αὐτόξυλου πλαισίου, τά πέρατα του ὁποῖου ορίζονται μέ κόκκινη ταινία.

Η κατάσταση διατηρήσεως της εἰκόνας δέν είναι ιδιαίτερα καλή. Τό ξύλο, τό ὁποῖο είναι σαρακοφαγωμένο, παρουσιάζει ἀποτμήσεις στό αὐτόξυλο πλαίσιο, ἐνῶ ή ζωγραφική ἐπιφάνεια ἐμφανίζεται νά έχει ἀπολέσει τήν ἀρχική της λάμψη.

Από εικονογραφική ἄποψη ὁ εικονογραφικός τύπος του Χριστοῦ Παντοκράτορα μέ τήν παλάμη του δεξιοῦ χεριοῦ πού ἀναδύεται μέσα από τό ἱμάτιο ἀποτελεῖ πιστό ἀντίτυπο του εικονογραφικοῦ τύπου





τῆς εἰκόνας τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορα τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου (τελευταῖο τέταρτο 13ου αἰώνα, εἰκ. 52), τοῦ ὁποῖου τό ἀρχέτυπο ἀνάγε-
ται στήν μεσοβυζαντινὴ περίοδο⁶⁸.

Ἀπὸ προσωπογραφικὴ καὶ τεχνικὴ ἄποψη ὁ Χριστὸς μέ τό πλατὺ πρόσωπο καὶ τὰ ἐξογκωμέ-
να ζυγωματικά, τίς περιορισμένες φωτεινές ἐπιφάνειες μέ τὴν ἔντονη ἀντίθεση φωτὸς καὶ
σκιᾶς, ἐξπρεσιονιστικοῦ χαρακτήρα, συνδέεται
ἄμεσα μέ ὕστεροπαλαιολόγεια ἔργα ἐργαστη-
ρίων τῆς Θεσσαλονίκης, ὅπως εἶναι ἡ εἰκόνα τοῦ
Χριστοῦ Παντοκράτορα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσεί-
ου Ἀθηνῶν (δεύτερο μισό 14ου αἰώνα), ἡ εἰκόνα
τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορα τῆς Μονῆς Μεγίστης
Λαύρας (τρίτο τέταρτο 14ου αἰώνα), ἡ εἰκόνα
τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορα τῆς Μονῆς Χι-
λανδαρίου (γύρω στὰ 1400), ἡ εἰκόνα τοῦ Χρι-
στοῦ Παντοκράτορα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου
Βεροίας (ἀρχές 15ου αἰώνα) κ.ἄ.⁶⁹.

Ὡστόσο, ὁ ἰδιαίτερος καλλιτεχνικὸς σύνδε-
σμος, ἀντικλασικοῦ χαρακτήρα, μέ εἰκόνες τοῦ
δεύτερου μισοῦ τοῦ 14ου αἰώνα ἐργαστηρίων τῆς
Θεσσαλονίκης, ὅπως εἶναι ἡ εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ
Παντοκράτορα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου
Ἀθηνῶν, πού προέρχεται ἀπὸ τὴν Θεσσαλονίκη,
ἐντάσσει τὴν εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορα
τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου σέ καλλιτεχνικὸ ἐργα-
στήριο τῆς πόλεως. Ἀπὸ τὴν ἄλλη ἡ εἰκόνα τῆς
Μονῆς μέ τὰ σκοτεινὰ χρώματα καὶ τό φῶς, πού
δίνει τὴν ἐντύπωση νὰ ἀντιφεγγίζει στό
πρόσωπο, παρουσιάζει ἰδιαίτερη καλλιτεχνικὴ
συνάφεια μέ ἔργα τοῦ τέλους τοῦ 14ου αἰώνα,
ὅπως εἶναι ἡ εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορα
τῆς Μονῆς Χιλανδαρίου (γύρω στό 1400). Γι'
αὐτούς τοὺς λόγους ἔχουμε τὴν γνώμη ὅτι ἡ
εἰκόνα ἐντάσσεται καλλιτεχνικά σέ ἀντικλασικὸ
ρεῦμα ἐργαστηρίου τῆς Θεσσαλονίκης καὶ χρονο-
λογεῖται στό τέλος τοῦ 14ου αἰώνα.

37. Παναγία Βλαχερνίτισσα (151x50 ἐκ.)

Ἡ Θεοτόκος, ἡ ὁποία παριστάνεται ὁλόσωμη
στόν εἰκονογραφικὸ τύπο τῆς Παναγίας Βλαχερ-

ντίσας (είκ. 127), στέκεται μετωπική πάνω σέ ημικυκλικό τραπεζόμορφο βάθρο μέ κόκκινο μαξιλάρι. Τά χέρια της εἶναι ἀνοιχτά σέ δέηση, ἐνῶ σέ στρογγυλό μετάλλιο πάνω στό στήθος της εἰκονίζεται ὁ Χριστός Ἐμμανουήλ πού στό ἀριστερό χέρι κρατεῖ εἰλητάριο καί μέ τό δεξιό εὐλογεῖ. Φοράει γαλαζοπράσινο, χειριδωτό χιτῶνα καί καστανό μαφόριο, ἐνῶ ὁ Χριστός ὠχροκίτρινο χιτῶνα καί πορτοκαλί ἱμάτιο μέ χρυσοκονδυλιές. Ἐκατέρωθεν τῆς κεφαλῆς τῆς Παναγίας ἀναγράφεται τό συμπλήμα ΜΗ(ΤΗ)Ρ Θ(ΕΟ)Υ καί ἡ ὄχι τόσο συνήθης σέ φορητές εἰκόνες ἐπωνυμία Η / ΠΑΝΑ//ΓΙ/Α. Σέ ἀνεξάρτητο, γραπτό πλαίσιο στό ἄνω τμήμα τῆς εἰκόνας, πάνω σέ ὑπόλευκο βάθος, ἀναπτύσσεται σέ δύο σειρές μεγαλογράμματη ἐπιγραφή (είκ. 130), πού ἀναφέρεται στήν Παρθένο ὡς δοχεῖο καί νοητό σκεῦος μύρου καί στήν συνέχεια ὡς φύλακα τῶν σепτων σκευῶν τῆς Μονῆς. Ἡ σωζόμενη ἐπιγραφή, σέ ἱαμβικό τρίμετρο, ἔχει ὡς ἀκολουθῶς: ΣΗ ΤΗ ΝΟΗΤΟΥ ΧΡΗΜΑΤΙΣΑΣΗ ΜΥΡΟΥ ΣΚΕΥΟΣ ΚΑΘΑΡ(ΟΝ) Κ(ΑΙ) ΔΟΧΕΙΟΝ ΠΑΡΘΕΝΕ/Κ(ΑΙ) ΤΩΝΔΕ ΣΕΠΤΩΝ ΦΥΛΑΚ(ΗΝ) ΣΚΕΥΩΝ ΜΟΝΗΝ ΝΥΝ ΕΜΠΕΠΙΣΤΕΥΚΑΜ(ΕΝ) ΩΝ ΟΣΗ ΦΥΛΑΞ. Ἡ παρουσία τῆς ἐπιγραφῆς ἐρμηνεύεται ἀπό τό γεγονός ὅτι ἡ παραπάνω εἰκόνα ἀποτελοῦσε θύρα λειτουργικοῦ ἐπίπλου στό Ἱερό Βῆμα τοῦ καθολικοῦ, τό ὁποῖο προορίζονταν γιά τήν φύλαξη τῶν ἱερῶν λειψάνων τῆς Μονῆς. Στήν πίσω πλευρά παριστάνεται σταυρός Ἀναστάσεως μέ λοξή τήν κεραία τοῦ ὑποποδίου (είκ. 128). Ἀπό τήν βάση τοῦ σταυροῦ ἐκφύονται ἐλικοειδεῖς βλαστοί πού καταλήγουν σέ ἄνθη, ἐνῶ στόν κενό χῶρο τά ἀποτροπαϊκά IC XC ΝΙΚΑ πλαισιώνουν διάφορες βραχυγραφημένες ἐπιγραφές, ἀρχικά ἐκκλησιαστικῶν ρητῶν μέ συμβολικό καί προφυλακτικό χαρακτήρα⁷⁰. Τό κάτω τμήμα κοσμεῖται μέ τετράγωνο διάχωρο, τά τέσσερα τριγωνικά μέρη τοῦ ὁποῖου γεμίζουν μέ ἐλικοειδεῖς βλαστούς.

Ἡ κατάσταση διατήρησης τῆς εἰκόνας εἶναι σχετικά καλή. Παρατηρεῖται, ὡστόσο, κάθετη ρωγμή στό μέσον τῆς εἰκόνας πού διασχίζει ὅλο τό ὕψος της καί κόβει στό μέσον τήν μορφή τῆς Παναγίας καί τοῦ Χριστοῦ. Παρατηροῦνται, ἐπίσης,



Εἰκ. 128. Σταυρός Ἀναστάσεως στήν ὀπίσθια ὄψη τῆς εἰκ. 127.



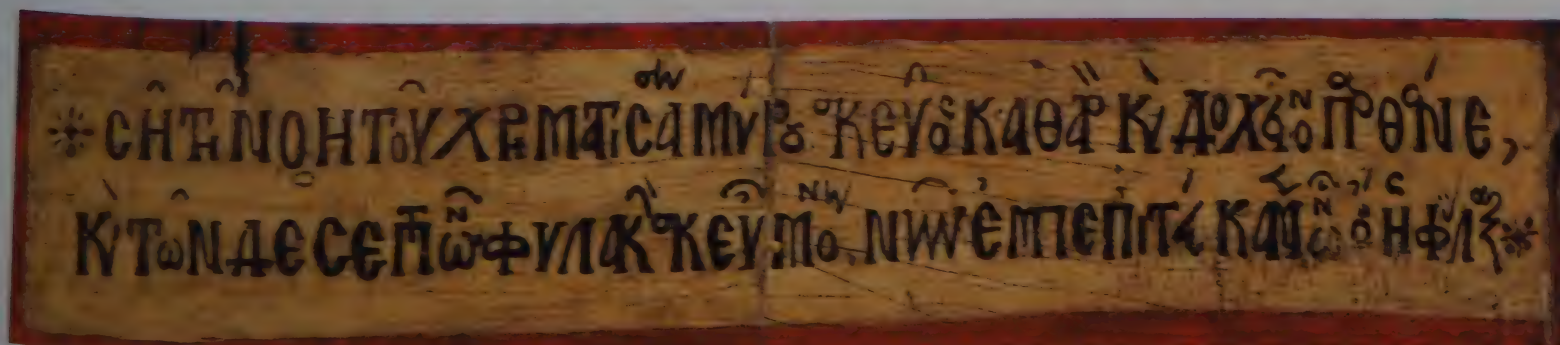
ἀπώλειες τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας στο πρόσωπο τῆς Παναγίας, στὸν χιτῶνα καὶ στο μαφόριό της, ὅπως καὶ στοὺς φωτοστεφάνους. Ἡ κάτω πλευρά τῆς εἰκόνας εἶναι ἐλαφρὰ ἀποκεκομμένη.

Ὁ εἰκονογραφικὸς τύπος τῆς Θεοτόκου Βλαχερνίτισσας, ὁ ὁποῖος συναντᾶται καὶ σὲ ἡμῶν ἀπεικονίσεις τῆς Παναγίας στὴν μνημειακὴ ζωγραφικὴ καὶ σὲ φορητὲς εἰκόνες¹¹, ἐπαναλαμβάνει τὴν παράσταντινὸν πόλη¹². Ὁ συγκεκριμένος τύπος ἀποτελεῖ εἰκονιστικὴ ἀπόδοση τῆς προφητείας τοῦ Ἡσαΐα σχετικῶς μετὰ τὴν ἀνευ συναφείας ἀνδρὸς γέννηση τοῦ Χριστοῦ καὶ κατὰ συνέπεια τοῦ θαύματος τῆς Ἐνσάρκωσης. Εἰδικότερα, ἡ κίνηση τῶν χειρῶν τῆς Παναγίας σὲ συνδυασμὸ μετὰ τὴν παρουσία τοῦ Χριστοῦ σὲ μεταλλικὸ πρὸ τοῦ στήθους δὲν ἀποτελεῖ μόνον χειρονομία δέησης, ἀλλὰ παράλληλα ἐκφράζει εἰκαστικὰ τὴν Ἐνσάρκωση τοῦ Χριστοῦ πού τελεῖται τὴν ὥρα τοῦ Εὐαγγελισμοῦ τῆς Θεοτόκου, ὅπως δηλώνεται σὲ ἀπεικονίσεις τοῦ τέλους τοῦ 12ου αἰῶνα, στίς ὁποῖες ὁ ἐνσαρκωμένος διαγράφεται στο στήθος τῆς Παναγίας¹³. Ἐχει ἐπίσης θεωρηθεῖ πὺς ὁ τύπος τῆς Παναγίας Βλαχερνίτισσας ἀποδίδει εἰκαστικὰ τὸ θέμα τῆς Παναγίας ὡς Σκεὺς Σωτηρίας (Ψαλμ. 115, 4), ἀναφορά πού φαίνεται νὰ διαδραμάτισε σπουδαῖο ρόλο στὴν βυζαντινὴ ὑμνογραφία¹⁴. Ἡ στάση τῆς Παναγίας καὶ ἡ θέση τῶν χειρῶν της ὁμοιάζει μετὰ τὸ ἅγιο ποτήριο τὸ περιέχον τὸν Χριστό – Λόγο πού θυσιάζεται. Χαρακτηριστικὴ ἐξάλλου εἶναι καὶ ἡ ἐπιλογή τῆς ἐπωνυμίας **Η ΠΑΝΑΓΙΑ**, ἡ ὁποία συνοδεύει συχνὰ τὴν μορφή τῆς Θεοτόκου σὲ παναγιάρια¹⁵. Σκεὺς τὸ ὁποῖο σὲ ἐπίπεδο λειτουργικοῦ συμβολισμοῦ προορίζεται γιὰ νὰ δεχτεῖ τὸν ἄρτο τῆς θείας Εὐχαριστίας, ἐνῶ ἡ ἀπεικονιζόμενη σὲ αὐτὸ Παναγία «περιέχει» τὸν Χριστό πού θὰ θυσιαστεῖ. Συμπερασματικὰ, μποροῦμε νὰ ποῦμε ὅτι τὸ συμβολικὸ περιεχόμενο τοῦ εἰκονογραφικοῦ τύπου τῆς Βλαχερνίτισσας, ἡ ἐπιλογή τῆς ἐπωνυμίας «Παναγία», ἀλλὰ καὶ τὸ περιεχόμενο τῆς ἐπιγραφῆς στο ἀνώτερο σημεῖο τῆς εἰκόνας, ἀποτελεῖ ἓνα σύνολο πού συνδέεται ἄμεσα μετὰ τὴν λειτουργικὴ χρῆση τῆς εἰκόνας ὡς θύρας λειτουργικοῦ ἐπίπλου γιὰ τὴν φύλαξη ἱερῶν σκευῶν, καὶ φανερώνει τίς βαθύτατες θεολογικὲς γνώσεις τοῦ ἐμπνευστῆ αὐτῆς τῆς σύνθεσης.

Σὲ τυπολογικὸ ἐπίπεδο ἡ Παναγία ἔχει ἰδιαίτερα ὑψηλὸ σῶμα μετὰ σωματικὸ πλάτος, πού καταλήγει σὲ στενοὺς ὤμους, καὶ δυσανάλογα μικρὸ κεφάλι. Τὸ πρόσωπό της (εἰκ. 129), πού εἶναι πλατὺ καὶ αὐγόσχημο δὲν διατηρεῖ τὴν ἀρχικὴ ζωγραφικὴ, πού ἔχει ἐν πολλοῖς ἐκπέσει. Ὡστόσο, μπορεῖ κανεὶς νὰ διακρίνει τὴν θερμὴ ὥχρα τῆς σάρκας μετὰ τίς κόκκινες κηλίδες πού κυριαρχεῖ στο πρόσωπο, ἐνῶ οἱ λαδοπράσινες σκιές πού εἶναι περιορισμένες σὲ ἔκταση, λειτουργοῦν ὡς πλατιά περιγράμματα.

Απὸ καλλιτεχνικὴ ἀποψη τὸ εὐγενικὸ πρόσωπο τῆς Παναγίας μετὰ τὴν ἀβρότητα τῆς ζωγραφικῆς καὶ τὴν γαλήνια ἐκφραση ἔχει τὸ παράλληλό της σὲ ἔργα τῆς ὑστεροπαλαιολόγειας περιόδου, ὅπως εἶναι δύο εἰκόνες ἑνθρονῆς Παναγίας τῆς Μονῆς Σινᾶ καὶ ἡ Παναγία Ὁδηγήτρια τῆς Μονῆς Βλατάδων¹⁶.

Τὸ πρόσωπο τοῦ Χριστοῦ (εἰκ. 129) πού διατηρεῖται σὲ καλὴ κατάσταση εἶναι μακρόστενο μετὰ ὑψηλὸ μέτωπο, καὶ ἀποδίδεται εὐσαρκὸ μετὰ τεχνικὴ ζωγραφικοῦ χαρακτήρα. Ἐπικρατεῖ ἡ θερμὴ ὥχρα τῆς σάρκας μετὰ κόκκινες κηλίδες στίς παρειές, ἐνῶ γραμμικὰ φῶτα στο μέτωπο γύρω ἀπὸ τὰ μάτια ἢ στον λαιμὸ λειτουργοῦν σὰν φωτεινὲς ἀνταύγειες, δίνοντας τὴν ἐντύπωση τῆς στιγμιαίας ἀναλαμπῆς στο πρόσωπο. Ὁ φυσιογνωμικὸς τύπος τοῦ Χριστοῦ καὶ ἡ τεχνικὴ ζωγραφικοῦ χαρακτήρα στὴν ἀπόδοση τοῦ προσώπου παρουσιάζει ἰδιαίτερα στενὴ προσωπογραφικὴ καὶ καλλιτεχνικὴ συνάφεια μετὰ τὸν Χριστό ἀμφιπρό-



Εἰκ. 129. Παναγία Βλαχερνίτισσα. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 127.

Εἰκ. 130. Ἐπιγραφή στὴν εἰκόνα τῆς Παναγίας τῆς Βλαχερνίτισσας (εἰκ. 127).

σωπης εικόνας της Μονής Παντοκράτορος Ἀγίου Ὁρους μέ τόν ἅγιο Ἰωάννη τόν Πρόδρομο στήν κυρία ὄψη καί τόν Ἰωάννη τόν Πρόδρομο καί τήν Παναγία Βρεφοκρατούσα στήν δευτερεύουσα (1360-1380)⁷⁷. Συνεπώς, ὁ καλλιτεχνικός σύνδεσμος της εικόνας της Μονής μέ ἔργα της ὕστερης περιόδου τῶν Παλαιολόγων, ὅπως καί οἱ ιδιαίτερα ὑψηλές ἀναλογίες της Παναγίας, τήν κατατάσσουν στήν περίοδο αὐτή καί μάλιστα στό τελευταῖο τέταρτο τοῦ 14ου αἰώνα.

38. Παναγία Ἐλαιοβρύτισσα (28x22 ἐκ.)

Ἡ Παναγία, γνωστή μέ τήν προσωνυμία Ἐλαιοβρύτισσα⁷⁸ (εἰκ. 131, 250) εἰκονίζεται σέ προτομή μέ ἐλαφρά στροφή τοῦ σώματος πρὸς τὰ ἀριστερά, ἔχοντας τόν Χριστό καθιστό στήν ἀγκαλιά της. Ὁ Χριστός εἰκονίζεται μετωπικός, σέ προτομή, μέ τό βλέμμα στραμμένο πρὸς τόν προσκυνητή. Μέ τό ἀριστερό χέρι κρατάει κλειστό εἰλητάριο, ἐνῶ μέ τό δεξιό εὐλογεῖ. Ἡ Παναγία φοράει καστανό μαφόριο, ἐνῶ ὁ Χριστός πορτοκαλί ἱμάτιο μέ χρυσοκοντυλιές, πού ἔχουν ἐκπέσει στό μεγαλύτερο μέρος. Ἡ εἰκόνα φέρει ἀσημένια ἐπένδυση, πού καλύπτει τό βάθος, τὰ φωτοστέφανα καί τό πλαίσιο, καί ἡ ὁποία ἀποτελεῖ ἐνιαῖο σύνολο σέ δεύτερη χρήση, χρονολογούμενο στόν 13ο - 14ο αἰώνα⁷⁹.

Ἀπό εἰκονογραφική ἄποψη ἡ στάση καί ἡ χειρονομία της Παναγίας καί τοῦ Χριστοῦ ἀνήκουν σέ καθιερωμένο ἀπό τήν παράδοση τύπο της Παναγίας Ὁδηγήτριας ἀριστεροκρατούσας. Ἀπό τήν ἄποψη τοῦ τύπου πλησιέστερα πρὸς τήν εἰκόνα παραδείγματα εἶναι ἡ εἰκόνα της Παναγίας Ὁδηγήτριας της Μονής Βλατάδων Θεσσαλονίκης (δεύτερο μισό 14ου αἰώνα), δύο εἰκόνες της Παναγίας Ὁδηγήτριας στήν Μονή Σινᾶ (14ος καί 15ος αἰώνας) καί μία εἰκόνα της Παναγίας Ὁδηγήτριας στήν Συλλογή Tretiakov της Μόσχας (τέλος 14ου - ἀρχές 15ου αἰώνα)⁸⁰.

Ἀπό τήν ἄποψη τῶν φυσιογνωμικῶν τύπων, ἀλλά καί ἀπό τεχνική ἄποψη, τό πρόσωπο της Παναγίας καί τοῦ Χριστοῦ μέ τήν χαμηλή σέ τόνους φωτοσκίαση καί τήν διακριτική λειτουργία τῶν φώτων ἀνταποκρίνεται σέ τύπους καί τρόπους οἰκείους σέ ἔργα τοῦ δεύτερου μισοῦ τοῦ 14ου αἰώνα, ὅπως εἶναι ἡ εἰκόνα της Παναγίας Ὁδηγήτριας της Μονής Βλατάδων καί ἡ εἰκόνα της Παναγίας Ὁδηγήτριας της Συλλογῆς Tretiakov, πού ἀναφέραμε⁸¹.

Ἔτσι ἡ εἰκόνα της Παναγίας Ἐλαιοβρύτισσας μέ βάση εἰκονογραφικά καί τεχνοτροπικά κριτήρια ἐντάσσεται στό δεύτερο μισό τοῦ 14ου αἰώνα καί μάλιστα στό τελευταῖο τέταρτο τοῦ αἰώνα⁸².

39. Παναγία Ὁδηγήτρια (115x90 ἐκ.)

Οἱ εἰκόνες της Παναγίας Ὁδηγήτριας καί της Φιλοξενίας τοῦ Ἀβραάμ, πού δεσπόζουν πάνω σέ δύο προσκυνητάρια στόν κυρίως ναό, εἶναι ιδιαίτερα ἀξιόλογες εἰκόνες τοῦ τελευταίου τετάρτου τοῦ 14ου αἰώνα. Οἱ εἰκόνες αὐτές προέρχονται, σύμφωνα μέ τήν παράδοση⁸³, ἀπό τόν ναό της Ἀγίας Σοφίας Θεσσαλονίκης, ἀπ' ὅπου μετεφέρθησαν στήν Μονή, ὅταν ὁ περικαλλής αὐτός ναός ἔγινε τζαμί (1523-1524).

Οἱ εἰκόνες αὐτές, πού ἔχουν τίς ἴδιες διαστάσεις καί συνανῆκαν προφανῶς στίς δεσποτικές εἰκόνες ἐνός εἰκονοστασίου τέμπλου, φέρουν στό πλαίσιο, στό φωτοστέφανο καί στό βάθος της παράστασης ἀργυροεπίχρυση ἐπένδυση -μέ ἔνθετα, ἔκτυπα εἰκονίδια ἀποστόλων, ἐπισκόπων καί ἁγίων- της ὁποίας τά παλιότερα τμήματα χρονολογοῦνται στό τέλος τοῦ 14ου αἰώνα⁸⁴.

Ἡ Παναγία Ὁδηγήτρια (εἰκ. 132, 133, 336, 338) εἰκονίζεται σέ προτομή μέ ἐλαφρά στροφή τοῦ σώματος καί κλίση της κεφαλῆς πρὸς τόν Χριστό, ἐνῶ τό βλέμμα της τό κατευθύνει πρὸς τόν προσκυνητή.



Είχ. 131. Παναγία Ἐλεαιοβοῦτίσσα. Τελευταῖο τέταρτο 14ου αἰώνα. Μία ἀπὸ τὲς ἑπτὰ θαυματουργές



Ο Χριστός με ύψωμένο τό κορμί του ἀτενίζει με τρυφερότητα τήν Παναγία. Κρατάει κλειστό εἰλητάρρι και εὐλογεῖ με τό δεξιό. Τό ἔνδυμά του, σέ θερμό πορτοκαλί χρώμα, εἶναι πλούσια διαρθρωμένο και φωτίζεται περίτεχνα με χρυσοκονδυλιά. Τήν Παναγία και τόν Χριστό συνοδεύουν οἱ ἀρχάγγελοι Μιχαήλ και Γαβριήλ, πού εἰκονίζονται μικρογραφικά ἐκατέρωθεν τῆς κεφαλῆς τῆς Παναγίας.

Ἡ εἰκόνα τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας* εἰκονογραφικά ἀκολουθεῖ πρότυπα τῆς τέχνης τῆς πρώτης περιόδου τῶν Παλαιολόγων, ὅπως εἶναι ἡ εἰκόνα τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας τῆς Μονῆς τοῦ τελευταίου τέταρτου τοῦ 13ου αἰώνα (εἰκ. 359), ἡ τοιχογραφία τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας στόν ναό τῶν Ἁγίων Ἰωακείμ και Ἄννης στήν Studenica (γύρω στά 1315) τῆς μεσαιωνικῆς Σερβίας και κυρίως ἡ Παναγία Ὁδηγήτρια τῆς ἀρ. 169 ἀμφιπρόσωπης εἰκόνας τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν, πού προέρχεται ἀπό τήν ἐκκλησία τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ὁρφανοῦ τῆς Θεσσαλονίκης*. Ὡστόσο ἡ εἰκόνα τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου σέ τυπολογικό, φυσιογνωμικό και τεχνικό ἐπίπεδο (εἰκ. 337) παρουσιάζει κοινά στοιχεῖα με τήν εἰκόνα τῆς Παναγίας Περιβλέπτου στήν Λαύρα τοῦ Zagorsk τῆς Ρωσίας, ἔργο πού χρονολογεῖται στό τέλος τοῦ 14ου αἰώνα και προέρχεται πιθανότατα ἀπό τήν Κωνσταντινούπολη*.



Εἰκ. 132. Παναγία Ὁδηγήτρια. Τελευταῖο τέταρτο 14ου αἰώνα.

Εἰκ. 133. Παναγία Ὁδηγήτρια. Ὁ Χριστός. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 132.

Ακόμα ή άβρότητα τών στάσεων, ή λυρισμός τών κινήσεων, τά λεπτά, καλοσχεδιασμένα χαρακτηριστικά, ή μαλακός σκιοφωτισμός τών προσώπων, σέ άφογη τεχνική εκτέλεση και ή γλυκύτητα τής μελωδικής έκφρασης στό πρόσωπο τής Παναγίας (είκ. 133, 337), παραπέμπουν σέ μιά σειρά εικόνων τού δευτέρου μισού και τού τελευταίου τετάρτου τού 14ου αιώνα⁸⁸. Έτσι τά παραπάνω στοιχεία, σέ συνδυασμό μέ τόν χρόνο εκτελέσεως τής άργυροεπίχρυσης επένδυσης τής πρώτης φάσης —πού τοποθετείται στό τέλος τού 14ου αιώνα— οδηγούν στην χρονολόγηση τής εικόνας τής Παναγίας 'Οδηγήτριας στό τελευταίο τέταρτο τού 14ου αιώνα.

40. 'Η Φιλοξενία τού 'Αβραάμ (117x92 εκ.)

'Η εικόνα τής Φιλοξενίας τού 'Αβραάμ⁸⁹ (είκ. 134, 319) ακολουθεί, σύμφωνα μέ τό βιβλικό κείμενο (Γένεση 18, 1-8), ένα παλαιότατο εικονογραφικό σχήμα, πού αποδίδει μέ τρόπο συμβολικό, στά πρόσωπα τών τριών άγγέλων, τήν φανέρωση τής 'Αγίας Τριάδος στόν 'Αβραάμ, παρά τήν Δρυ τού Μамβρή, πού δηλώνεται στην εικόνα μέ τά φυλλώματα δύο δέντρων.

'Η σκηνή αποδίδεται μέ τρεις άγγέλους, πού εικονίζονται καθισμένοι στίς τρεις πλευρές ενός ορθογωνίου τραπεζιού μέ σκεύη και διάφορα έδέσματα. 'Ο μεσαίος άγγελος μέ έλαφρά κλίση τής κεφαλής, και τά φτερά συμμετρικά άνοιγμένα, εύλογεί μέ τό δεξιό ένώ μέ τό άριστερό κρατάει σκήπτρο σταυροφόρο. Τήν κεντρική μορφή πλαισιώνουν άλλοι δύο άγγελοι, πού κάθονται σχεδόν άντικρυστά στίς δύο στενές πλευρές τού τραπεζιού. 'Ο άριστερός άγγελος, πού κάθεται μπροστά στην στενή πλευρά τού τραπεζιού, τείνει τό δεξιό χέρι σέ χειρονομία εύλογίας, ένώ μέ τό άριστερό κρατάει σταυροφόρο σκήπτρο. 'Ο δεξιός άγγελος κάθεται σέ λοξή διάταξη, στην δεξιά γωνία τού τραπεζιού. Κρατάει, επίσης, σταυροφόρο ράβδο και εικονίζεται μέ άπλωμένο τό δεξιό χέρι στην κούπα, έτοιμος νά γευματίσει. Έκατέρωθεν τής κεντρικής μορφής τού άγγέλου διατάσσονται σέ δεύτερο επίπεδο ή 'Αβραάμ και ή Σάρα, κρατώντας ανά μία λεκανίδα μέ τροφές. 'Η σκηνή επιγράφεται επάνω στην επένδυση: Η ΑΓΙΑ ΤΡΙΑΣ.

'Η Φιλοξενία τού 'Αβραάμ είναι από τά θέματα εκείνα, τά όποια χάρη στόν ιδιαίτερο συμβολισμό τους γνώρισαν ιδιαίτερη διάδοση ήδη από τήν παλαιοχριστιανική εποχή έως και τούς ύστερους μεταβυζαντινούς χρόνους⁹⁰. Μάλιστα, στην περίοδο τών Παλαιολόγων θά απεικονιστεί μέ ιδιαίτερη συχνότητα σέ τοιχογραφίες, φορητές εικόνες, χειρόγραφα και έργα μικροτεχνίας. Ειδικότερα, σέ φορητές εικόνες τό θέμα αυτό θά αποτυπωθεί από τόν 14ο αιώνα, μέ παλαιότερο παράδειγμα τήν εικόνα τής Μονής Βατοπαιδίου (τελευταίο τέταρτο 14ου αιώνα)⁹¹ και αύτής τού Μουσείου Μπενάκη (τέλος τού 14ου αιώνα)⁹².

'Ο καλλιτέχνης στην σύλληψη τού θέματος υιοθετεί ένα κλειστό και σφιχτό συνθετικό σχήμα, στό όποιο οί μορφές, μέ άξονα τόν μεσαίο άγγελο, έντάσσονται στην σκηνή ισόρροπα, μέ άνταποδοτικότητα τών στάσεων και τών κινήσεων, πού ύπακούουν σ' ένα μυστικό, μελωδικό ρυθμό, πού συνέχει τήν σύνθεση. Παράλληλα ένα κτήριο μέ κιονοστήριχτους κιλλίβαντες και μέ άχιβαδόσχημο ούρανό, πλαισιώνει άρμονικά τίς μορφές, προσδίδοντας βάθος στην σκηνή.

Τεχνοτροπικά οί μορφές είναι ραδινές, σέ κομψές στάσεις, ιερατικού χαρακτήρα, και χαρακτηρίζονται από πνευματική πληρότητα και καλλιτεχνική αυτάρχεια. Τά πρόσωπα (είκ. 135, 136, 320, 321, 322) είναι εύγενικά μέ λεπτά χαρακτηριστικά και εκλεπτυσμένο ήθος και αποδίδονται μέ μαλακή φωτισίαση σέ χαμηλούς τόνους και γραμμικά φώτα, χωρίς καλλιγραφική ξηρότητα, στά πλαίσια μιās εκλεπτυσμένης καλλιτεχνικής τάσης στην ζωγραφική τής ύστερης περιόδου τών Παλαιολόγων, πού προαναγγέλει τό ύφος έργων τής Κρητικής σχολής τού 15ου αιώνα.

Παρόμοιοι φυσιογνωμικοί τύποι μέ ανάλογα προσωπογραφικά και τεχνικά χαρακτηριστικά παρατηρούνται σέ έργα τού τελευταίου τετάρτου τού 14ου αιώνα, όπως είναι ή Κοίμηση τής Θεοτόκου στό Μου-





σείο ζωγραφικής Τέχνης της Μύσχας (14ος αιώνας)». Επίσης, η πτυχή της των έργων, παρά τα γεωμετρικά τσιγκίσματα είναι χριτή στο σώμα και αναπτύσσεται με πλαστικότητα, όπως και στην ομώνυμη εικόνα του Μουσείου Μπενάκη (τέλος 14ου αιώνα)».

Η εικόνα της Μονής Βατοπαιδίου, που αποτελεί μία από τις λαμπρές δημιουργίες της τελευταίας φάσης της παλαιολογείου ζωγραφικής (τελευταίο τέταρτο 14ου αιώνα), στην συνθετική σύλληψη και στην τεχνική εκτέλεση στάθηκε ασφαλώς πρότυπο για την παραγωγή εικόνων της Κρητικής σχολής κατά τον 15ο αιώνα με το ίδιο θέμα, όπως είναι η εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών, η εικόνα στο Μουσείο Hermitage της Πετρούπολης κ.ά.

Οι εικόνες της Παναγίας Ὁδηγήτριας και της Φιλοξενίας του Ἀβραάμ (Ἀγίας Τριάδος), με βάση τις κοινές διαστάσεις, τα τεχνικά και τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά, συνάγεται ότι είναι έργα σύγχρονα, υψηλής για την εποχή καλλιτεχνικής ποιότητας, προερχόμενα από το ίδιο καλλιτεχνικό εργαστήριο. Μάλιστα η χαρακτηριστική τυπολογική συγγένεια της Παναγίας Ὁδηγήτριας με την

Εἰκ. 135 καὶ 136. Φιλοξενία τοῦ Ἀβραάμ. Ὁ Ἀβραάμ καὶ ἄγγελος. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 134.



όμωνυμη εικόνα αρ. 169 του Βυζαντινού Μουσείου Ἀθηνῶν – πού προέρχεται, ὅπως εἶπαμε ἀπὸ τὴν Θεοσαυλονίκη⁹⁶ – ἐνισχύουν τὴν παράδοση γιὰ προέλευση τῶν δύο εἰκόνων τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου ἀπὸ τὴν Θεσσαλονίκη⁹⁷.

41. Ὁ ἅγιος Θεοδόσιος ὁ Κοινοβιάρχης (25x17,5 ἐκ.)

Ὁ ἅγιος Θεοδόσιος ὁ Κοινοβιάρχης (εἰκ. 137) εἰκονίζεται «γέρον διχαλογένης» μὲ λιγοστά λευκά μαλλιά, ὅπως ἀκριβῶς περιγράφεται στὴν Ἑρμηνεία τοῦ Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ⁹⁸. Παριστάνεται ὁλόσωμος, σχεδὸν μετωπικός, μὲ ἐλαφρὰ ἀντικίνηση τοῦ σώματος καὶ ἐνδεδυμένος μὲ τὴν μοναχικὴ ἐνδυμασία. Φοράει ἀνοιχτοκάστανο, ποδήρη χιτῶνα καὶ καφεκάστανο μανδύα μὲ σκουρόχρωμο ἀνάλabo καὶ κουκούλιο πού πέφτει πίσω στὸ λαιμό. Μὲ τὸ δεξιό χέρι εὐλογεῖ μπροστά στὸ στήθος, ἐνῶ μὲ τὸ ἀριστερό κρατεῖ ἀνοιχτὸ εἰλητάριο μὲ τὴν ἐπιγραφή: ΒΙΟΤΙΚ(ΟΝ) ΒΟΥΛΗ(ΜΑ) ΠΑΝ ΦΥΤ(ΕΙΝ) / ΘΕΛ(Ε) ΙΣΧΙΑΝ / ΔΕ Κ(ΑΙ) ΣΥΟΠ(ΗΝ)/ΑΓΑΠΑ ΦΕΥΤ(ΕΙ) ΜΕΡΙΜΝΑΣ / ΙΔΟΝΑΣ ΤΟΥ / ΒΙΟΥ. Ἄν καὶ ἀρκετὰ γράμματα τῆς ἐπιγραφῆς, πού συνοδεύει τὸν ἀπεικονιζόμενο ἅγιο, ἔχουν εἴτε ἐκπέσει, εἴτε ἀπολεσθεῖ, λόγω τῶν ἀπωλειῶν τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας, διακρίνουμε ἀκόμα δεξιά καὶ ἀριστερά τῆς κεφαλῆς: [Ο ΑΓ(ΙΟΣ)] ΘΕΟΔ[ΟCΙΟΣ] Ο ΚΟΙΝΟΒΙΑΡ[ΧΗΣ].

Ὁ ἅγιος Θεοδόσιος, Καππαδόκης στὴν καταγωγή, ἀποτελεῖ μία ἀπὸ τίς πιὸ σημαντικὲς μορφές τοῦ πρώιμου μοναχισμοῦ τῆς Παλαιστίνης. Ἡ φήμη καὶ ἡ προσωνομία του ὡς «Κοινοβιάρχης» ὀφείλεται στὸ γεγονὸς ὅτι ὑπῆρξε ὁ κύριος διοργανωτὴς τοῦ κοινοβιακοῦ βίου στὴν Παλαιστίνη. Ἡ μνήμη του ἐορτάζεται στίς 11 Ἰανουαρίου⁹⁹.

Ἡ ἀπεικόνιση τῆς μορφῆς τοῦ ἁγίου Θεοδοσίου τοῦ Κοινοβιάρχῃ¹⁰⁰ συναντᾶται ἤδη κατὰ τὸν 8ο – 9ο αἰῶνα σὲ φύλλα τριπτύχων τοῦ Σινᾶ καὶ στὴν συνέχεια στὸ Μηνολόγιο τοῦ Βασιλείου Β' (Vat. gr. 1613 fol. 310)¹⁰¹. Κατὰ τὸν 11ο αἰῶνα ἀπαντᾶ στὰ ψηφιδωτὰ τῆς Νέας Μονῆς τῆς Χίου καὶ τοῦ Ὁσίου Λουκά, καθὼς καὶ στίς τοιχογραφίες τοῦ νάρθηκα τῆς Ἀγίας Σοφίας Θεσσαλονίκης¹⁰², ἐνῶ κατὰ τὸν 12ο αἰῶνα παρουσιάζεται στίς τοιχογραφίες τῆς Ἀσίνου καὶ στὸν Ἅγιο Νεόφυτο τῆς Κύπρου¹⁰³. Οἱ ἀπεικονίσεις τοῦ ἁγίου πληθαίνουν στὰ μνημεῖα τῆς παλαιολόγειας περιόδου, ὅπως στὴν Παναγία Περίβλεπτο τῆς Ἀχρίδας, στὸν Ἅγιο Νικήτα στὸ Čučer ἔξω ἀπὸ τὰ Σκόπια στὸν νάρθηκα τοῦ Ρεέ καὶ στὴν Dečani κ.ἄ.¹⁰⁴, ἐνῶ κατὰ τὴν μεταβυζαντινὴ περίοδο παρουσιάζεται σταθερὰ στίς τοιχογραφίες τῶν ἀγιορεϊτικῶν καθολικῶν καὶ τραπεζῶν, ὅπως στὴν Μολυβοκκλησιά, στὴν Μονὴ Ξενοφώντος, στὴν Μονὴ Διονυσίου, στὴν Μονὴ Δοχειαρίου καὶ στὴν Τράπεζα τῆς Μονῆς Μερίστης Λαύρας¹⁰⁵. Στὸ σύνολο τῶν παραπάνω παραστάσεων ἡ μορφή τοῦ ἁγίου ἐντάσσεται μεταξὺ ἄλλων ἁγίων μοναχῶν, ἐνῶ μεμονωμένες ἀπεικονίσεις του, ὅπως στὴν περίπτωση τῆς εἰκόνας τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου, φαίνεται νὰ ἀπουσιάζουν ἢ νὰ σπανίζουν.

Τὸ πρόσωπο τοῦ ἁγίου εἶναι αὐγόσχημο μὲ μικρὰ μάτια χωμένα βαθιά στίς κόγχες, πού λαμπυρίζουν, καὶ λεπτὰ χαρακτηριστικά στὴν ἀπόδοση τῶν ὁποίων ὁ ρόλος τῆς γραμμῆς εἶναι ἀνεπαίσθητος (εἰκ. 138). Τὸ πρόσωπό του ἀποδίδεται μὲ ἀνοιχτοκάστανο προπλάσμο πού διαβαθμίζεται μαλακὰ μὲ τίς ἔντονες φωτεινὲς κηλίδες, περιορισμένες τοπικὰ γύρω ἀπὸ τὰ μάτια, τὴν ἄκρη τῆς μύτης καὶ τὸ μέτωπο. Ἡ τεχνικὴ αὐτὴ ζωγραφικοῦ χαρακτήρα μὲ τὴν ἐνταση φωτός καὶ σκιάς καὶ τὸ «μυστικὸ» φῶς γύρω ἀπὸ τὰ μάτια συμβάλλει στὴν ἐκφραστικὴ ποιότητα.

Ἀνάλογη τεχνικὴ ζωγραφικοῦ χαρακτήρα μὲ τὸ αὐτὸ αἰσθητικὸ καὶ ἐκφραστικὸ ἀποτέλεσμα ἀπαντᾶ σὲ ὑστεροπαλαιολόγεια ἔργα, ὅπως εἶναι ἡ ἀμφιπρόσωπη εἰκόνα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν, μὲ τὸν ἀπόστολο Πέτρο καὶ Παῦλο στὴν κυρία ὄψη (δεύτερο μισὸ 14ου αἰῶνα)¹⁰⁶, ἡ εἰκόνα στὸ British



ΟΚΥ
ΠΟΥ
Δ

ΘΕΟ

ΒΙΟΤ.ΚΒΔ
ΛΗΠΗΦΥ
ΘΕ.ΙΣΗΧΑ
Δ.Κ.ΣΥΟΠ
ΑΓΑΠΑ.Φ
Γ.ΜΕΡΙΜ
ΙΑΝΑΣ
ΒΙΔ



Museum του Λονδίνου με θέμα την Άναστήλωση των εικόνων (γύρω στα 1400)¹⁰⁷ και η εικόνα του αγίου Εὐθυμίου τῆς Μονῆς Χιλανδαρίου (ἀρχές 15ου αἰώνα)¹⁰⁸.

Εἰδικότερα ἡ εἰκόνα τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου στὸν εἰκονογραφικὸ καὶ στὸν φυσιογνωμικὸ τύπο, μετὰ τὴν ἔνταση τῆς πνευματικῆς συγκέντρωσης, καὶ στὴν τεχνικὴ ἀποδόσεως τοῦ προσώπου μετὰ τὴν ποιότητα τῆς φωτοσκίασης, παρουσιάζει στενὴ σχέση μετὰ τὴν εἰκόνα τοῦ αγίου Εὐθυμίου τῆς Μονῆς Χιλανδαρίου. Ὡστόσο, διαφοροποιεῖται ἀπ' αὐτὴν μετὰ τὸ μαλακότερο καὶ πλέον ζωγραφικὸ πλάσιμο τοῦ προσώπου, πού προσεγγίζει αὐτὸ τῆς εἰκόνας τοῦ Λονδίνου. Γι' αὐτὸν τὸν λόγο ἡ εἰκόνα τοῦ αγίου Θεοδοσίου τοῦ Κοινοβιάρχῃ ἔχουμε τὴν γνώμη ὅτι χρονολογεῖται στὸ τέλος τοῦ 14ου αἰώνα.

42. Εὐαγγελισμός (66x57 ἐκ.)

Ἡ εἰκόνα τοῦ Εὐαγγελισμοῦ (εἰκ. 140, 354), πού εἶναι εἰκόνα προσκυνήσεως σὲ διακεκριμένη θέση στοὺς καθολικὸς – ἡ Μονὴ γιορτάζει τὴν ἡμέρα τοῦ Εὐαγγελισμοῦ – ἀντιπροσωπεύει σὲ ὑψηλὴ καλλιτεχνικὴ ποιότητα τὴν καλλιτεχνικὴ παραγωγὴ τῶν Παλαιολόγων στὸ πέρασμα ἀπὸ τὸν 14ο αἰώνα στὶς ἀρχές τοῦ 15ου αἰώνα¹⁰⁹. Ἡ Παναγία εἰκονίζεται ὄρθια μπροστὰ σὲ θρόνο μετὰ ἐρεισίνωτο πλαισιωμένη ἀπὸ ἕνα ἀετωματικὸ κτήριο μετὰ κιονοστήρικτους κιλλίβαντες, πού τὴν ἀναδεικνύει. Στρέφει τὸ πρόσωπό της πρὸς τὸν ἄγγελο καὶ βγάζει δεξιὰ τὸ δεξιὸ της χέρι ἀπὸ τὸ μαφόριο σὲ χειρονομία λόγου, ἐνῶ στὸ ἀριστερὸ κρατᾷ πορφύρα. Παράλληλα στρέφει τὸ σῶμα πρὸς τὴν ἄλλη μεριά, ἐκφράζοντας μετὰ τὸν τρόπο αὐτὸ φόβο ἀπὸ τὴν παρουσία τοῦ ἀρχαγγέλου, σύμφωνα μετὰ τὸ Εὐαγγέλιο (Λουκ. 1, 29–30). Ὁ ἀρχάγγελος εἰκονίζεται νὰ κινεῖται μετὰ ἡρεμία καὶ μεγαλοπρέπεια πρὸς τὴν Παναγία, εὐλογώντας μετὰ τὸ δεξιὸ χέρι καὶ κρατώντας στὸ ἀριστερὸ σκῆπτρο.

Τὸ ἀρχιτεκτονικὸ πλαίσιο εἶναι ἰδιαίτερα ἐντυπωσιακὸ καὶ πολὺ πλοκο, ἀποτελούμενο ἀπὸ κτήρια, τοποθετημένα διαγώνια, μετὰ τὴν παρεμβολή ἑνὸς μεσότοιχου, συμβάλλοντας ἔτσι στὴν ἐντύπωση τοῦ

χώρου πού ἀναπτύσσεται σὲ βάθος. Κόκκινο παραπέτασμα, σύμφωνα μετὰ τίς τάσεις τῆς ἐποχῆς, ἐκτείνεται στὶς στέγες τῶν κτηρίων. Τὸ βάθος τῆς εἰκόνας, καθὼς καὶ τὸ αὐτόξυλο πλαίσιο εἶναι πορτοκαλί, σὲ ἀπομίμηση χρυσοῦ, στοιχεῖο πού συνηθίζεται καὶ σὲ ἄλλες εἰκόνες τοῦ 14ου – 15ου αἰώνα. Οἱ φωτοστέφανοι ἐπίσης εἶναι ὄχι χρυσοί, ἀλλὰ ρόδινοι. Ἐπιγραφές στὸ ἄνω μέρος τῆς εἰκόνας δηλώνουν τὸ θέμα (Ο ΕΥΑΓΓΕΛΙΣΜΟΣ) καὶ τὰ πρόσωπα πού συμμετέχουν Ο ΑΡΧ(ΑΓΓΕΛΟΣ) ΓΑΒΡΙΗΛ ΜΗΤ(Η)Ρ Θ(ΕΟ)Υ. Ἡ εἰκόνα φέρει ἀργυρὰ ἐπένδυση, δύο περιόδων, ἐκ τῶν ὁποίων ἡ παλιότερη χρονολογεῖται στὸ τέλος τοῦ 14ου ἢ στὶς ἀρχές τοῦ 15ου αἰώνα¹¹⁰. Ἡ ὀπισθία ὀψη τῆς εἰκόνας εἶναι ἐπενδεδυμένη μετὰ πολὺτιμο ὕφασμα διακοσμημένο μετὰ γεωμετρικὸ κόσμημα (εἰκ. 139). Ἡ ἐπένδυση αὐτὴ, ὄχι συνήθης σὲ







φωρητές εικόνες, δηλώνει την ιδιαίτερα τιμητική θέση της εικόνας του Εὐαγγελισμού στην λειτουργική ζωή της Μονῆς.

Από εικονογραφική άποψη ἡ εἰκόνα τοῦ Εὐαγγελισμού ἀκολουθεῖ ἓνα παραδεδομένο εἰκονογραφικό σχῆμα πού ἐπανέρχεται στήν τέχνη τῶν Παλαιολόγων καί γίνεται ιδιαίτερα προσφιλές στούς κρητικούς ζωγράφους τοῦ 15ου αἰῶνα¹¹¹.

Από τεχνοτροπική άποψη οἱ μορφές εἶναι λεπτές καί ραδινές, σχεδόν ἄυλες, μέ ρυθμική ἀντικίνηση τοῦ σώματος, πού προσδίδει χάρη καί εὐγένεια στήν στάση καί τήν κίνηση. Ἡ πτυχολογία στόν ἀρχάγγελο γραμμική καί σκληρή, μέ φωτεινά γεωμετρικοῦ χαρακτήρα ἐπίπεδα, διακρίνεται ὥστόσο γιά τήν ἀψογή ἐκτέλεση, καλλιγραφικοῦ χαρακτήρα, πού θυμίζει τρόπους οἰκείους στήν ζωγραφική τῆς Παναγίας Περιβλέπτου (1360-1370) καί τῆς Παναγίας τῆς Παντάνασσας στόν Μυστρά (1428)¹¹². Μέ τά ἴδια ἐπίσης μνημεῖα συνδέεται ἡ εἰκόνα μας στόν τολμηρό συνδυασμό τοῦ μενεξεδιοῦ καί τοῦ γκριζογάλαζου μέ τά ὑπόλευκα πλατιά φῶτα, πού παρατηρεῖται στό ἱμάτιο τοῦ ἀρχαγγέλου, ἀλλά καί στό καφετί ἱμάτιο τῆς Παναγίας μέ τίς βαθυκύανες ἀνταύγειες.

Τυπολογικά στό πρόσωπο τῆς Παναγίας καί κυρίως τοῦ ἀρχαγγέλου τοῦ Εὐαγγελισμού (εἰκ. 141, 142) παρατηρεῖται ἐπιστροφή σέ εἰκονιστικούς τύπους τῶν ἀρχῶν τοῦ 14ου αἰῶνα. Ὡστόσο, στό εὐγενικό πρόσωπο τοῦ ἀρχαγγέλου τά λεπτά χαρακτηριστικά, ἡ μαλακή, ζωγραφικοῦ χαρακτήρα, φωτοσχίαση -ἀνάμεσα στίς πλατιές λαδοπράσινες σκιές καί τήν ὠχρα τῆς σάρκας πού ροδίζει καί δίνει τήν ἐντύπωση -ἀνάμεσα στίς πλατιές λαδοπράσινες σκιές καί τήν ὠχρα τῆς σάρκας πού ροδίζει καί δίνει τήν ἐντύπωση -σαν τό φῶς νά ἀχοφέγγει στό πρόσωπο- ἡ διακριτική χρήση τῶν γραμμικῶν φώτων, ὁ περιορισμένος ρόλος τῆς γραμμῆς μόνο στά μάτια καί τά κατσαρά, πλούσια μαλλιά εἶναι στοιχεῖα, πού συνδέουν τήν εἰκόνα μας μέ τήν ζωγραφική τοῦ τέλους τοῦ 14ου αἰῶνα καί τῶν ἀρχῶν τοῦ 15ου αἰῶνα. Μάλιστα, ιδιαίτερα στενή εἶναι ἡ σχέση -φυσιογνωμική καί τεχνοτροπική- στήν ἀπόδοση τῶν προσώπων τῆς εἰκόνας τοῦ Εὐαγγελισμού μέ τήν εἰκόνα τῆς Φιλοξενίας τοῦ Ἀβραάμ τῆς Μονῆς (εἰκ. 135, 136, 320-322), καί κυρίως μέ τήν ὁμώνυμη εἰκόνα τοῦ Ρώσου καλλιτέχνη Rubliev (1425-1427)¹¹³.

Συνοφίζοντας, ἔχουμε τήν γνώμη ὅτι ἡ ὕψη καλλιτεχνική ποιότητα τῆς εἰκόνας μέ τίς ραδινές μορφές, τά ἐξιδανικευμένα πρόσωπα, τό ἀριστοκρατικό ἥθος καί τήν ἀβρότητα τῆς ζωγραφικῆς τήν κατατάσσει στά ἀριστουργήματα τῆς αἰσθητικῆς, αὐλικῆς χαρακτήρα, τῆς ὕστερης περιόδου τῶν Παλαιολόγων καί συγκεκριμένα στό πέρασμα ἀπό τόν 14ο στόν 15ο αἰῶνα¹¹⁴. Ἀπό τήν ἄλλη ὁ στενός καλλιτεχνικός σύνδεσμος, πού ἐπισημάναμε, ἀνάμεσα στήν εἰκόνα τοῦ Εὐαγγελισμού καί στήν εἰκόνα τῆς Ἀγίας Τριάδος τοῦ Rubliev καταδεικνύει τά πρότυπα, πού ἐπηρέασαν στήν καλλιτεχνική διαμόρφωση τοῦ μεγάλου αὐτοῦ Ρώσου καλλιτέχνη τοῦ πρώτου τετάρτου τοῦ 15ου αἰῶνα.

43. Γέννηση τοῦ Προδρόμου (41x31,5 ἐκ.)

Στό κέντρο περίπου τῆς εἰκόνας τῆς Γεννήσεως τοῦ Προδρόμου (εἰκ. 143)¹¹⁵ εἰκονίζεται πάνω σέ κλίνη ἡ Ἐλισσάβητ ἀνακεκλιμένη μέ τό κεφάλι πρὸς τά ἀριστερά, περιβαλλόμενη ἀπό θεραπαινίδες, πού ἄλλες τήν ὑπηρετοῦν καί ἄλλες τήν παραστέκουν. Μία θεραπαινίδα ριπίζει μέ ριπίδιο, ἐνῶ ἄλλες τρεῖς προσκομίζουν γεμάτους δίσκους πρὸς τήν λεχώ. Σέ πρῶτο πλάνο παριστάνεται ἡ γνωστή σέ παραστάσεις γεννήσεων σκηνή τῆς προετοιμασίας τοῦ λουτροῦ τοῦ βρέφους ἀπό δύο θεραπαινίδες. Ἡ πρὸς τά ἀριστερά εἰκονιζόμενη, πού εἶναι ἡ μαία, κρατᾷ στήν ἀγκαλιά της τό βρέφος, ἐνῶ μέ τό ἀριστερό δοκιμάζει τήν θερμοκρασία τοῦ νεροῦ. Στά δεξιά τοῦ λουτήρα μία ἄλλη θεραπαινίδα χύνει νερό ἀπό μία κανάτα. Δίπλα στήν Ἐλισσάβητ κάθεται ὁ Ζαχαρίας, φορώντας στό κεφάλι του τήν ἐβραϊκή κίδαρη, καί γράφει.

Εἰκ. 141 καί 142. (Προηγούμενες σελίδες). Ὁ ἀρχάγγελος Γαβριήλ καί ἡ Παναγία τοῦ Εὐαγγελισμού (εἰκ. 140).

Εἰκ.



Είχ. 143. Γέννηση τοῦ Προδρομοῦ. Τέλος 14ου-ἄρχές 15ου αἰώνα.

ΕΥΦΡΑΤΟΥ



σύμφωνα με τό εὐαγγέλιο, τό ὄνομα τοῦ υἱοῦ του: “Ἰωάννης ἐστί τό ὄνομα αὐτοῦ” (Λουκ. 1.63). Στό βάθος ὑψώνονται δύο οἰκοδομήματα ἀπό τίς στέγες τῶν ὁποίων εἶναι ἀνηρτημένο κόκκινο παραπέτασμα. Χαρακτηριστική ἐπίσης εἶναι ἡ λεπτομέρεια τοῦ μικροῦ παιδιοῦ στό παράθυρο τοῦ δεξιοῦ κτηρίου, πού σκύβει γιά νά δεῖ τό σημαντικό γεγονός τῆς Γεννήσεως τοῦ Ἰωάννου¹¹⁶. Ἐπιγραφή, δηλωτική τοῦ θέματος, στήν ἄνω πλευρά τοῦ χρυσοῦ βάθους τῆς εἰκόνας: [Η ΓΕΝΝΗΣΙΣ] ΤΟΥ ΠΡΟΔΡΟΜΟΥ. Ἡ εἰκόνα δέν διατηρεῖται σέ ἰδιαίτερα καλή κατάσταση, καθώς τμήματα τῆς ζωγραφικῆς, μαζί μέ τό ὑπόστρωμα, ἔχουν ἐκπέσει.

Ἡ εἰκόνα τῆς Γεννήσεως τοῦ Προδρόμου εἰκονογραφικά καί τυπολογικά συνδέεται μέ τήν καλλιτεχνική παράδοση τῆς ζωγραφικῆς τοῦ πρώτου τετάρτου τοῦ 14ου αἰώνα¹¹⁷. Εἰδικότερα, ἡ στάση τῆς Ἐλισσάβητ, πού εἶναι ἀνακεκλιμένη καί ὄχι καθιστή, ὁ τύπος τοῦ λουτροῦ καί κυρίως τῆς μαίας μέ τό βρέφος, ἡ μορφή τῶν κτηρίων κ.ἄ. παραπέμπουν στήν Γέννηση τοῦ Προδρόμου στόν ναό τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων Θεσσαλονίκης¹¹⁸. Ἀπό τήν ἴδια παράδοση, πού συνεχίζεται ὡστόσο καί στό δεύτερο μισό τοῦ 14ου αἰώνα, κατάγεται ὁ τύπος τῆς μαίας, τῆς Σαλώμης καί τῶν θεραπαινίδων μέ τούς ἀχειρίδωτους χιτῶνες πού ἀφήνουν γυμνοῦς τούς βραχίονες, μέ ἓνα στρογγυλεμένο ἐξόγκωμα στήν ἄρθρωση τοῦ ὤμου¹¹⁹.

Ἀπό τεχνοτροπική ἄποψη οἱ μορφές εἶναι ραδινές, μέ ὑψηλές ἀναλογίες, μικρό κεφάλι καί διακρίνονται γιά τήν εὐγένεια τῶν στάσεων, τήν χάρη τῶν κινήσεων καί τήν ἀβρότητα τῶν χρωμάτων (εἰκ. 144). Τά πρόσωπα, πού εἶναι σαρκωμένα, ἀποδίδονται ζωγραφικά, καθώς ὁ ρόλος τῆς γραμμῆς εἶναι ἀνεπαίσθητος καί ἡ φωτοσκίαση, μέ τίς λαδοπράσινες σκιές καί τήν ὠχρα πού ροδίζει στά μάγουλα, λειτουργεῖ μέ χαρακτηριστική μαλακότητα. Τό ροῦχο μέ τά περιορισμένα, τοπικά, λευκά φῶτα, πού λαμπυρίζουν, καί τίς βαθιές πτυχές εἶναι χυτό καί κυματίζει μέ χαρακτηριστική ἐκζήτηση στίς παρυφές. Ἀκόμα ἐντυπωσιάζουν οἱ διακοσμητικές λεπτομέρειες τοῦ κεντήματος στήν στρωμνή τῆς κλίνης τῆς Ἐλισσάβητ, πού πιστοποιοῦν τήν ποιότητα τῆς εἰκόνας.

Παρά τίς ἐκτεταμένες φθορές τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφανείας τῆς εἰκόνας οἱ εἰκονογραφικοί καί φυσιογνωμικοί τύποι, οἱ ραδινές κορμοστασιές, μέ τόν λυρισμό τῶν στάσεων καί κινήσεων, τά εὐγενικά πρόσωπα, ἡ ἀβρότητα τῆς ζωγραφικῆς, καί τά πλούσια ἀρχιτεκτονήματα ἐκφράζουν μιά ἀναβίωση εἰκονιστικῶν τύπων καί καλλιτεχνικῶν τρόπων τῆς ἀκαδημαϊκῆς ζωγραφικῆς τῆς πρώτης εἰκοσαετίας τοῦ 14ου αἰώνα πού ἐκδηλώνεται στό δεύτερο μισό τοῦ 14ου αἰώνα καί συνεχίζεται στό πρῶτο μισό τοῦ 15ου αἰώνα¹²⁰. Ἔτσι δέν εἶναι τυχαῖο ὅτι ἡ εἰκόνα τῆς Γεννήσεως τοῦ Προδρόμου παρουσιάζει πολλά κοινά τεχνοτροπικά στοιχεῖα μέ τίς τοιχογραφίες τῆς Παναγίας τῆς Περιβλέπτου στόν Μυστρά (1360–1370), τήν εἰκόνα τῆς Φιλοξενίας τοῦ Ἀβραάμ (εἰκ. 134) καί τοῦ Εὐαγγελισμοῦ τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου (εἰκ. 140), τήν εἰκόνα τῆς Σταυρώσεως τῆς Πάτμου (ἀρχές 15ου αἰώνα)¹²¹ κ.ἄ.

Συνοψίζοντας, ἔχουμε τήν γνώμη ὅτι ἡ εἰκόνα τῆς Γεννήσεως ἀποτελεῖ χαρακτηριστικό δείγμα τῶν τάσεων τῆς ζωγραφικῆς στήν ὑστεροπαλαιολόγειο περίοδο καί εἶναι ἔργο προικισμένου ζωγράφου τοῦ τέλους τοῦ 14ου ἢ τῶν ἀρχῶν τοῦ 15ου αἰώνα, πού συνδέεται μέ καλλιτεχνικά ἐργαστήρια τῆς πρωτεύουσας.

44–45. Τά «Νινία» τῆς βασιλίσσης Θεοδώρας

Ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον παρουσιάζουν δύο εἰκόνες πού εἶναι γνωστές ἀπό τήν παράδοση ὡς “Νινία” τῆς βασιλίσσης Θεοδώρας¹²². Στήν σημερινή τους μορφή συνιστοῦν ἓνα δίπτυχο (εἰκ. 312), ἀποτελούμενο ἀπό τήν εἰκόνα τῆς Παναγίας Γλυκοφιλούσας (εἰκ. 146, 314), πού φέρει τήν προσωνομία “Ἐλπίς τῶν ἀπελπησμένων” καί τοῦ Χριστοῦ σέ προτομή (εἰκ. 145, 313). Οἱ εἰκόνες αὐτές, πού ἔχουν διαφορετικές





Βασταρσες¹²⁵, είναι υποθετιμένες σε ειδική άσημένα θήκη, τήν όποία έχει κάνει ό άρχιμανδράτης Ιω-
αννης το 1818¹²⁶. Οι δύο εικόνες φέρουν άσημένα, άνόμοια επένδυση, μέ συρματερή τεχνική, πού τότε
θετείται στο τέλος του 14ου μέ άρχές του 15ου αιώνα¹²⁷.

Η Παναγία εικονίζεται σε προτομή, δεξιοκρατούσα, στον τύπο της Παναγίας Γλυκοφιλούσας, στήν
δεικόμενη από δύο σεβίζοντες άγγέλους, πού εικονίζονται μικρογραφικά σε προτομή στά άνω άκρα της
εικόνας. Γέρνει απαλά τό κεφάλι καί τό άκουμπά μέ τρυφερότητα στο μάγουλο του Χριστού. Ο Χριστός
μέ ζωμένο τόν χιτώνα, άγκαλιάζει καί άτενίζει τήν Παναγία, άναζητώντας τήν μητρική στοργή, ή όποία
στρέφει τήν λυπημένη ματιά της στον προσκυνητή, καθώς όραματίζεται τό μελλούμενο πάθος του Χρι-
στού. Η Παναγία φοράει βαθυκόανο μαφόριο μέ χρυσοκοντυλιές, ένώ ό Χριστός πορτοκαλί ιμάτιο μέ
χρυσοκοντυλιές. Τό βάθος της εικόνας, όπως συνηθίζεται σε εικόνες του δεύτερου μισού του 14ου καί
του 15ου αιώνα, είναι πορτοκαλί, σε άπομίμηση χρυσού. Στο κάτω πλαίσιο της εικόνας μόλις διακρίνε-
ται σε προτομή, σε στάση τριών τετάρτων καί δέησης, γυναικεία μορφή, ή όποία από τήν επιγραφή πού
τήν συνοδεύει ταυτίζεται μέ τήν Άννα Φιλανθρωπινή (είκ. 210, 211). Πρόκειται γιά τήν κόρη του πρώτο-
στράτορος καί μετά μεγάλου δούκα, Άλεξίου Δούκα Φιλανθρωπινού, ή όποία τό 1395 παντρεύεται τόν
Μανουήλ Γ', αυτοκράτορα της Τραπεζούντος (1390-1412)¹²⁸. Φοράει υπόλευκο κεφαλόδεσμο καί κόκκι-
νο ιμάτιο. Δεξιά της μόλις διακρίνεται, έξίτηλος, ή άκόλουθη μεγαλογράμματη επιγραφή: + ΔΕΗΣΙΣ ΤΗΣ
ΔΟΥΛΗΣ ΤΟΥ Θ(ΕΟ)Υ ΑΝΝ[ΗΣ] ΠΑΛΕΟ[Λ]ΟΓΙΝΑ[Σ] Κ[ΑΝΤΑ]ΚΟΥΖΗΝΗΣ ΤΗΣ [ΦΙΛΑΝ]ΡΩΠ[Ι]-
ΝΗΣ¹²⁹.

Από εικονογραφική άποψη ή εικόνα της Μονής Βατοπαιδίου ανήκει σε παραλλαγή ενός τύπου της
Παναγίας Γλυκοφιλούσας, πού βρίσκεται πολύ κοντά στο θεολογικό περιεχόμενο της Παναγίας του
Πάθους, καί ή όποία γνώρισε ιδιαίτερη διάδοση κατά τό δεύτερο μισό του 14ου αιώνα¹²⁸. Μάλιστα, από
τά χαρακτηριστικά εικονογραφικά στοιχεία της εικόνας, πού συνδέονται μέ τήν σημειολογία του Πάθους
είναι τό άνάστροφο πέλμα του παιδιού.

Η εικόνα της Παναγίας (είκ. 146) στον εικονογραφικό τύπο της Γλυκοφιλούσας αποτελεί πιστό αντί-
τυπο της Κωνσταντινοπολίτικης εικόνας του πρώτου μισού του 12ου αιώνα, της περίφημης Παναγίας του
Vladimir, ή όποία σήμερα βρίσκεται στην Συλλογή Tretiakov της Μόσχας¹²⁹ καί ή όποία στάθηκε τό πρό-
τυπο πολλών μεταγενέστερων εικόνων όχι μόνο στην Ρωσία¹³⁰.

Ο εικονιστικός τύπος της Παναγίας μέ τά λεπτά χαρακτηριστικά, τήν διακριτικά θλιμμένη έκφραση
του προσώπου, πού όραματίζεται τό μελλούμενο πάθος του Χριστού, καθώς καί ό φυσιογνωμικός τύπος
του Χριστού μέ τό μικρό κεφάλι καί τά φουσκωμένα μάγουλα άπαντά σε έργα του δεύτερου μισού του
14ου αιώνα, όπως είναι ή Παναγία Έλεούσα στο Μουσείο Hermitage της Πετρούπολης¹³¹. Από τήν άλλη ή
μαλακότητα στην άπόδοση του προσώπου, μέ τόν λαδοπράσινο προπλάσμο καί τήν ώχρα της σάρκας
πού ροδίζει, θυμίζει τρόπους πού άπαντούν σε εικόνες του τέλους του 14ου αιώνα¹³².

Έτσι τά επιγραφικά στοιχεία της εικόνας καί της άσημένης επένδυσης¹³³, πού αναφέρονται στην
Άννα Φιλανθρωπινή, αλλά καί τά τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά όδηγούν σε χρονολόγηση της εικόνας της
Παναγίας στο τέλος του 14ου ή στις άρχές του 15ου αιώνα.

Στήν δεύτερη εικόνα ό Χριστός Παντοκράτωρ (είκ. 145, 313) εικονίζεται σε προτομή, εύλογώντας μέ
τό δεξιό καί κρατώντας μέ τό άριστερό λιθοκόσμητο κώδικα Ευαγγελίου. Φοράει κόκκινο χιτώνα καί
βαθυκόανο ιμάτιο. Τό βάθος της εικόνας είναι, όπως καί της εικόνας της Παναγίας, πορτοκαλί σε άπο-
μίμηση χρυσού. Πάνω στο πορτοκαλί βάθος άποδίδεται μέ κόκκινο ό ένσταυρος φωτοστέφανος καί ή
επιγραφή Ι(ΗΣΟΥ)Σ Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ. Η εικόνα φέρει επένδυση σε συρματερή τεχνική, πού δέν συμπίπτει θε-
ματικά μ' αυτήν της Παναγίας¹³⁴.

Είκ. 145 καί 146. (Προηγούμενες σελίδες). Τά «Νινία» της βασιλίσσης Θεοδώρας, Χριστός Παντοκράτωρ
(πρώτο μισό 15ου αιώνα) καί Παναγία Γλυκοφιλούσα (τέλος 14ου-άρχές 15ου αιώνα).

Ὁ εἰκονογραφικὸς καὶ φυσιογνωμικὸς τύπος τοῦ Χριστοῦ ἀνταποκρίνεται σέ τύπο πού γνώρισε ιδιαίτερη διάδοση στό χωρὸ τῆς Κρητικῆς σχολῆς ἀπὸ τὸ πρῶτο μισό τοῦ 15ου αἰῶνα¹³⁵. Ἀκόμα στὴν ἀπόδοση τοῦ προσώπου, μέ τὰ τονισμένα φρύδια καὶ μάτια, κυριαρχεῖ τὸ διάχυτο φῶς τῆς ρόδινης σάρκας μέ γραμμικά φῶτα τὰ ὁποῖα διακριτικὰ καὶ χωρὶς τὴν καλλιγραφικὴ ξηρότητα τῶν κρητικῶν εἰκόνων τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ 15ου αἰῶνα¹³⁶ ἀπλώνονται γύρω ἀπὸ τὰ μάτια, τὸ μέτωπο καὶ τὸν λαιμό.

Ἔτσι, ὁ φυσιογνωμικὸς τύπος τοῦ Χριστοῦ καὶ τὰ τεχνικὰ χαρακτηριστικά, μέ τὴν μαλακὴ, χωρὶς ἔντονες φωτοσκιάσεις διατύπωση τοῦ προσώπου, πού ἀποδίδει τὴν ἔκφραση γαλήνια καὶ φιλάνθρωπο, ἐντάσσουν τὴν εἰκόνα τῆς Μονῆς σέ πρῶτὴ ἔκφραση τῆς Κρητικῆς σχολῆς καὶ τὴν κατατάσσουν χρονικὰ στό πρῶτο μισό τοῦ 15ου αἰῶνα καὶ ἐνδεχομένως στό δεύτερο τέταρτο τοῦ αἰῶνα.

46. Παναγία Γλυκοφιλούσα (119x81 ἐκ.)

Ἡ εἰκόνα τῆς Παναγίας Γλυκοφιλούσας (εἰκ. 147) δέν σώζεται σέ πολὺ καλὴ κατάσταση. Μεγάλο μέρος τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας, μαζί μέ τὸ ὑπόστρωμα ἔχει ἐκπέσει, παρασύροντας, μεγάλο τμῆμα ἀπὸ τὸ πρόσωπο καὶ τὸ σῶμα τῆς Παναγίας, ὅπως καὶ μικρὸ τμῆμα ἀπὸ τὸ πρόσωπο καὶ τὸ σῶμα τοῦ Χριστοῦ. Ἐπίσης τὸ ἄνω καὶ τὸ κάτω αὐτόξυλο πλαίσιο τῆς εἰκόνας ἔχει ἀποκοπεῖ, προκειμένου νὰ προσαρμостεῖ σέ νεώτερη ἀπὸ τὴν ἀρχικὴ θέση χρῆση.

Ἡ Παναγία, εἰκονίζεται δεξιοκρατούσα, νὰ κρατᾷ τὸν Χριστό στὴν ἀγκαλιά της μέ ιδιαίτερη στοργή καὶ νὰ τὸν ἀσπάζεται μέ τρυφερότητα. Ὁ Χριστός, μέ τὴν πλάτη του στραμμένη πρὸς τὸν θεατὴ, φαίνεται σὰν νὰ παίζει μέ τὴν μητέρα του, χαϊδεύοντας μέ τὸ δεξιὸ χέρι τὸ πρόσωπό της. Ἡ Παναγία φορεῖ βαθυπράσινο χιτῶνα καὶ βαθυκάστανο μαφόριο, ἐνῶ ὁ Χριστός ὑπόλευκο κοντὸ ἀχειρίδωτο χιτῶνα, διάστικτο μέ κρινάνθεμα καὶ τελεῖες σέ τριγωνικὴ διάταξη. Τὸ ἱμάτιο τοῦ Χριστοῦ, πού εἶναι πορτοκαλόχρωμο μέ χρυσοκονδυλιές, καλύπτει μόνο τὸ δεξιὸ του πόδι καὶ ἀπλώνεται περίτεχνα, λειτουργώντας ὡς βάθος προβολῆς τοῦ σώματός του. Στό χρυσοκίτρινο βάθος τῆς εἰκόνας δέν σώζονται οἱ ἐπιγραφές πού συνόδευαν τὴν Παναγία παρὰ μόνο τὸ συμπλήρωμα (ΧΡΙΣΤΟ)Σ.

Ἡ εἰκόνα τῆς Παναγίας τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου ἀκολουθεῖ πιστὰ μία παραλλαγή τοῦ εἰκονογραφικοῦ τύπου τῆς Παναγίας Γλυκοφιλούσας, πού ἐπεκράτησε νὰ λέγεται «Παναγία Πελαγονίτισσα»¹³⁷. Στόν εἰκονογραφικὸ αὐτὸ τύπο ἡ «παιχνιδιάρικη» στάση τοῦ Χριστοῦ βρέφους ἔρχεται σέ ἀντίθεση μέ τὴν μελαγχολικὴ ἔκφραση τῆς Παναγίας, πού ὁραματίζεται τὸ μελλούμενο πάθος του. Ἄλλωστε, ὅπως εἶναι γνωστὸ στὴν ὕμνολογία τῆς Ἐκκλησίας καὶ στὰ ὁμιλητικὰ κείμενα τῶν Πατέρων τῆς Ἐκκλησίας ὁ θρῆνος τῆς Παναγίας στὴν διάρχεια τοῦ πάθους τοῦ Χριστοῦ ἔχει συνδεθεῖ μέ τὴν νοσταλγία τῆς παιδικῆς ἡλικίας.

Ἡ παράσταση αὐτὴ, τῆς Παναγίας, πού ἔχει συνδεθεῖ μέ τὴν ἐνσάρκωση, ἀλλὰ καὶ τὸ θεῖο πάθος¹³⁸ εἰσάγεται στὴν βυζαντινὴ εἰκονογραφία ἀπὸ τὴν περίοδο τῶν Παλαιολόγων καὶ γνωρίζει ιδιαίτερη διάδοση στό χωρὸ τῆς μεζονος Μακεδονίας κατὰ τὸν 13ο καὶ κυρίως τὸν 14ο καὶ 15ο αἰῶνα τόσο σέ τοιχογραφίες, ὅσο καὶ σέ φορητὲς εἰκόνες. Χαρακτηριστικὰ παραδείγματα εἶναι ἡ μικρογραφία ἐνός Εὐαγγελισταρίου τῆς Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης τοῦ Βελιγραδίου πού προέρχεται ἀπὸ τὸ Prizren (13ος αἰῶνας), ἡ εἰκόνα τῆς Παναγίας Γλυκοφιλούσας ἢ Κεχαριτωμένης τῆς Μονῆς Ξενοφῶντος (τέλος 13ου – ἀρχές 14ου αἰῶνα)¹³⁹, ἡ τοιχογραφία τῆς Παναγίας Πελαγονίτισσας στό Staro Nagoričino τῆς μεσαιωνικῆς Σερβίας (1316–1318)¹⁴⁰, ἡ τοιχογραφία τῆς Παναγίας Γλυκοφιλούσας στό καθολικὸ τῆς Μονῆς Χιλανδαρίου (1316–1318)¹⁴⁰, ἡ τοιχογραφία τῆς Παναγίας Ἀβραμιώτισσας (τρίτο τέταρτο 14ου αἰῶνα) ἐπὶ (ἑβδομὴ δεκαετία 14ου αἰῶνα), ἡ εἰκόνα τῆς Παναγίας Ἀβραμιώτισσας (τρίτο τέταρτο 14ου αἰῶνα) ἐπὶ



σης στην Μονή Χιλανδαρίου¹⁴¹, ὅπως καί οἱ ὁμόθεμες φορητές εἰκόνες τῆς Παναγίας Γλυκοφιλούσας ἀπό τόν ναό τῆς Παναγίας Γοργοεπηκόου στήν Βέροια (γύρω στό 1400), τῆς Παναγίας Γλυκοφιλούσας στόν ναό τῆς Παναγίας Φανερωμένης, ἐπίσης, στήν Βέροια (περί τό 1400)¹⁴², τῆς Παναγίας Γλυκοφιλούσας ἀπό τόν Ἅγιο Νικόλαο στό Prilep (πρῶτο μισό 15ου αἰώνα), τῆς Παναγίας Πελαγονίτισσας ἀπό τήν Μονή τῆς Μεταμορφώσεως στό Zrze (1421–1422) σήμερα στά Σκόπια¹⁴³, τῆς Παναγίας Γλυκοφιλούσας στό Prizren (μέσα 14ου αἰώνα)¹⁴⁴ καί τῆς Παναγίας Γλυκοφιλούσας στό Σινᾶ (ἀρχές 15ου αἰώνα)¹⁴⁵, ἴσως ἀπό τήν Μακεδονία, κ.ἄ.

Στίς περισσότερες ἀπό τίς παραπάνω ἀπεικονίσεις ἡ Παναγία δέν φέρει ἢ δέν διασώζει προσωнуμία. Ἡ προσωнуμία Πελαγονίτισσα, μέ τήν ὁποία ὁ εἰκονογραφικός αὐτός τύπος τῆς Παναγίας εἶναι γνωστός στήν βιβλιογραφία, ἀπαντᾷ μόνο στήν τοιχογραφία τοῦ Staro Nagoričino καί στήν εἰκόνα ἀπό τήν Μονή Μεταμορφώσεως στό Zrze τοῦ Prilep¹⁴⁶. Σέ ἄλλες τρεῖς φορητές εἰκόνες τοῦ αὐτοῦ εἰκονογραφικοῦ τύπου –στίς ὁποῖες σώζεται ἡ προσωнуμία τῆς Παναγίας– τῆς Μονῆς Ξενοφώντος, τῆς Μονῆς Χιλανδαρίου καί



Εἰκ. 147. Παναγία Γλυκοφιλούσα. Γύρω στό 1400.

Εἰκ. 148. Παναγία Γλυκοφιλούσα. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 147.



τοῦ ναοῦ τῆς Παναγίας Φανερωμένης στήν Βέροια, ἡ Παναγία συνοδεύεται ἀντίστοιχα μέ τήν προσωνομία «Κεχαριτωμένη», «Ἀβραμιώτισσα» καί «Λοιμητζιστινή»¹⁴⁷.

Ἀπό τεχνική ἄποψη, παρά τήν κακή διατήρηση, τό ἐνιαῖο πλατύ πλάσιμο τῆς ρόδινης σάρκας, χωρίς τονικές διαβαθμίσεις, μέ τίς κοφτές λαδοπράσινες σκιές καί τά λιγοστά διακριτικά φῶτα, πού διαγράφουν ἀνεπαίσθητα τόν καρπό καί τίς ἀρθρώσεις, χωρίς ἰδιαίτερο τονισμό τῆς μυολογίας (εἰκ. 148) πού παρατηρεῖται σέ ἄλλες εἰκόνες, καθώς καί ὁ περιορισμός τοῦ σωματικοῦ ὄγκου τοῦ Χριστοῦ συνδέουν τήν εἰκόνα τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου μέ ἔργα πού χρονολογοῦνται στό πέρασμα ἀπό τόν 14ο στόν 15ο αἰώνα. Ἀντιπροσωπευτική περίπτωση εἶναι ἡ εἰκόνα τῆς Παναγίας Πελαγονίτισσας στόν ναό τῆς Παναγίας Γοργοεπηκόου στήν Βέροια (γύρω στό 1400) καί ἡ εἰκόνα ἀπό τήν Μονή Μεταμορφώσεως στό Ζίτσε κοντά στό Prilep τῆς μεζονος Μακεδονίας (1421–1422)¹⁴⁸.

Συνοψίζοντας, ἡ εἰκόνα τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου, παρά τήν κακή διατήρηση, συνιστᾷ ἕνα ἐξέχον ἔργο τῆς ὑστεροπαλαιολογείου περιόδου καί ἀντιπροσωπεύει γύρω στό 1400 μέ τήν ποιότητα τῆς ζωγραφικῆς του, τήν ἀβρότητα τῆς γυμνῆς σάρκας, τά χυτά, καλοσχεδιασμένα δάκτυλα καί τήν λαμπρή ἐπεξεργασία τοῦ ρούχου τήν παραγωγή ἐργαστηρίου ἐνός ἐξέχοντος καλλιτεχνικοῦ κέντρου, ἴσως τῆς Θεσσαλονίκης.

47. Χριστός Παντοκράτωρ (33,5x23 ἐκ.)

Στήν εἰκόνα ὁ Χριστός ἀποδίδεται στόν καθιερωμένο ἀπό τήν παράδοση εἰκονογραφικό τύπο τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορα (εἰκ. 149). Ὁ Χριστός εἰκονίζεται στηθαῖος, μετωπικός, μέ ἐλαφρά στροφή τοῦ σώματος καί τῆς κεφαλῆς πρὸς τά δεξιά καί τοῦ βλέμματος πρὸς τά ἀριστερά. Μέ τό ἀριστερό χέρι κρατᾷ κλειστό κώδικα Εὐαγγελίου, πού σῶζεται μόνο τό ἀποτύπωμά του, καθ' ὅσον ἔφερε ἐπένδυση, ἐνῶ μέ τό δεξιό εὐλογεῖ. Ἡ ἐπιφάνεια τοῦ βάθους τῆς εἰκόνος καί τοῦ αὐτόξυλου πλαισίου εἶναι καλυμμένη μέ τό ὑφασμα τῆς προετοιμασίας, πάνω στό ὁποῖο δέν ὑπάρχουν ἴχνη χρώματος. Αὐτό σημαίνει ὅτι τό βάθος τῆς εἰκόνος καί ἡ ἐπιφάνεια τοῦ αὐτόξυλου πλαισίου ἦταν ἐξαρχῆς καλυμμένα μέ ἐπένδυση, ἡ ὁποία ἔχει ἀπωλεσθεῖ.

Ἡ κατάσταση διατήρησης τῆς εἰκόνος δέν εἶναι καλή. Τό ξύλο εἶναι σαρακοφαγωμένο καί ἔχει ὑποστῇ ἀποτμήσεις τοῦ αὐτόξυλου πλαισίου. Ἐπίσης, ἡ ζωγραφική ἔχει ἐκπέσει κατὰ τόπους στό σῶμα, παρασύροντας καί μεγάλο τμῆμα τῆς παλάμης τοῦ δεξιοῦ χεριοῦ.

Σέ προσωπογραφικό καί τεχνικό ἐπίπεδο ὁ καλλιτέχνης τῆς εἰκόνος τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου μέ τό μακρόστενο πρόσωπο τοῦ Χριστοῦ καί τήν διχαλωτή γενειάδα, τήν θερμή ὥχρα τῆς πλατιᾶς σάρκας, πού διαβαθμίζεται μαλακά, μέ τίς ἀνοιχτοπράσινες σκιές περιορισμένες σέ ἔκταση, τίς κόκκινες ἐπιφάνειες στό μέτωπο, στό μάγουλο καί στό λαιμό, πού θερμαίνουν τήν σάρκα, τά λεπτά φῶτα πού ἀναπτύσσονται ἀκτινωτά καί περιορίζονται τοπικά στό μέτωπο καί κάτω ἀπό τά μάτια, συνεχίζει φυσιολογικούς τύπους καί καλλιτεχνικούς τρόπους, ζωγραφικοῦ χαρακτήρα τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ 14ου αἰώνα, ἀνάλογους μ' αὐτούς τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορα ἀμφιπρόσωπης εἰκόνος τῆς Ρόδου (δεύτερο μισό 14ου αἰώνα)¹⁴⁹.

Ἰδιαίτερα, ὥστόσο, στενὴ εἶναι ἡ καλλιτεχνική σύνδεση μέ ἔργα στό πέρασμα ἀπό τόν 14ο στόν 15ο αἰώνα, ὅπως μέ τήν εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Βεροίας (γύρω στό 1400)¹⁵⁰. Κοινά στοιχεῖα ἀνάμεσα στίς δύο εἰκόνες, τό μαλακό, ἐπίπεδο σχεδόν πλάσιμο τοῦ προσώπου, μέ τά διακριτικά γραμμικά φῶτα, πού ἀποδίδει τήν μορφή ἐκφραστικά γαλήνια.



48. Οἱ ἅγιοι πέντε μάρτυρες τῆς Περσίας (40x61,5 ἐκ.)

Σύμφωνα μέ τά στοιχεῖα τοῦ βίου τους¹⁵¹ οἱ ἅγιοι Ἀκίνδυνος, Πηγάσιος καί Ἀνεμπόδιστος, πού ἔζησαν στήν Περσία τόν 4ο μ.Χ. αἰώνα, εἶχαν ἀσπασθεῖ τόν Χριστιανισμό καί δίδασκαν τήν νέα πίστη. Ὄταν τό πληροφορήθηκε ὁ βασιλεὺς τῶν Περσῶν Σαπόρ ὁ Β΄ (311–380) τοὺς συνέλαβε καί τοὺς ἐπέβαλε σέ διάφορα μαρτύρια. Ὡστόσο, κάθε φορά μέ τήν θεία ἐπέμβαση σώζονταν. Τότε, προσεῖλκυσαν στήν ὀρθή πίστη τόν στρατιώτη Ἀφθόνιο, τόν ὁποῖον οἱ Πέρσες θανάτωσαν μέ ἀποκεφαλισμό, ὅπως καί τόν συγχλητικό Ἐλπιδηφόρο καί πλῆθος λαοῦ. Τελικῶς, τοὺς ἔρριξαν σέ κάμινο, μαζί μέ ἄλλους χριστιανούς, ὅπου καί ἔλαβε τέλος τό μαρτύριό τους. Ἡ μνήμη τους ἐορτάζεται τήν 2α Νοεμβρίου.

Οἱ πέντε μάρτυρες τῆς Περσίας, Ἀκίνδυνος, Ἀνεμπόδιστος, Πηγάσιος, Ἀφθόνιος καί Ἐλπιδηφόρος στήν εἰκόνα τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου παριστάνονται κατά παράταξη ὁλόσωμοι καί μετωπικοί σέ μία εἰκόνα ὀριζόντιου σχήματος μέ πλατύ αὐτόξυλο πλαίσιο (εἰκ. 151). Τό συγκεκριμένο σχῆμα εἰκόνας συνηθίζεται γιά τήν ἀπεικόνιση ἀντίστοιχων ὁμάδων ἁγίων, ὅπως οἱ πέντε μάρτυρες τῆς Σεβάστειας¹⁵², ἀλλά καί γιά τήν ἀπεικόνιση πάνω ἀπό τρεῖς σέ ἀριθμό στρατιωτικῶν ἁγίων¹⁵³ ἢ καί ἁγίων μοναχῶν¹⁵⁴.

Ἡ κατάσταση διατηρήσεως τοῦ ξύλου δέν εἶναι ιδιαίτερα καλή. Παρατηροῦνται κατά τόπους ἀπολείψεις τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφανείας, ἐνῶ στό αὐτόξυλο πλαίσιο οἱ φθορές εἶναι ιδιαίτερα σημαντικές. Τό ὀριζόντιο πλαίσιο ἔχει καταστραφεῖ, ἐνῶ στά ὑπόλοιπα παρουσιάζεται τοπικά ἔκπτωση τοῦ ὑποστρώματος πού ἔχει παρασύρει καί τήν ζωγραφική. Παρατηρεῖται, ἐπίσης, ρηγμάτωση τοῦ ξύλου σ' ὅλο τό πλάτος τῆς εἰκόνας, τῆς ὁποίας τό βάθος εἶναι ὠχροκίτρινο, σέ ἀπομίμηση χρυσοῦ καί τό ἔδαφος πράσινο.

Πρῶτος ἀριστερά, ὁ ἅγιος Ἀκίνδυνος εἰκονίζεται νέος καί ἀγένειος (εἰκ. 151), στήν συνέχεια ὁ ἅγιος Ἀνεμπόδιστος μέ μακριά καστανά μαλλιά καί γενειάδα (εἰκ. 152), ἐνῶ τρίτος ἀκολουθεῖ ὁ ἅγιος Πηγά-

Εἰκ. 150. Οἱ ἅγιοι πέντε μάρτυρες τῆς Περσίας. Γύρω στά 1400.

Εἰκ. 151. Ὁ ἅγιος Ἀκίνδυνος. Α. Μ. Β. Μ. 150.





σιος μέ γκρίζα κόμη καί γένι. Δίπλα του παριστάνεται ὁ ἅγιος Ἀφθόνιος, γέρων μέ κοντή σγουρή γενιάδα, ἐνῶ τελευταῖος στά δεξιὰ εἰκονίζεται ὁ ἅγιος Ἐλπιδηφόρος, νέος, ἀγένειος μέ μακριά καστανά μαλλιά. Καί οἱ πέντε ἅγιοι φοροῦν ποδῆρες ἔνδυμα μέ ἐπιράμματα στίς παρυφές καί μανδύα πού πορπώνεται μπροστά στό στήθος καί ἀναδιπλώνεται πάνω στό δεξιό τους ὦμο. Μέ τό δεξιό τους χέρι φέρουν μπροστά στό στήθος σταυρό μαρτυρίου, ἐνῶ τό ἀριστερό καλύπτεται ἢ προβάλλεται, ἀνά περίπτωση, μέσα ἀπό τόν μανδύα. Οἱ πέντε ἅγιοι, συνοδεύονται ἀντίστοιχα ἀπό τίς ἀκόλουθες ἐπιγραφές: [Ο ΑΓ(ΙΟΣ) ΑΚΙΝ]ΔΗΝΟΣ, Ο ΑΓ(ΙΟΣ) ΑΝΕΜΠΟΔΙΣΤΟΣ, Ο ΑΓ(ΙΟΣ) ΠΥΓΑΣΙΟΣ, Ο ΑΓ(ΙΟΣ) ΑΦΘΟΝΙΟΣ, Ο ΑΓ(ΙΟΣ) ΕΛΠΙΔΙΦΟΡΟΣ.

Κατά τήν μεσοβυζαντινή περίοδο, οἱ πέντε μάρτυρες τῆς Περσίας¹⁵⁵ ἀπεικονίζονται στό Μηνολόγιο τοῦ Βασιλείου Β', στίς τοιχογραφίες τοῦ Tokali Kilise στήν Καππαδοκία καί στήν συνέχεια στά ψηφιδωτά τοῦ νάρθηκα τῆς Μονῆς τοῦ Ὁσίου Λουκά καί τῆς Μονῆς Δαφνίου¹⁵⁶, ἐνῶ κατά τήν παλαιολόγια περίοδο ἀπαντοῦν στό Πρωτάτο, στά ψηφιδωτά τῶν Ἀγίων Ἀποστόλων Θεσσαλονίκης, τῆς Μονῆς τῆς Χώρας στήν Κωνσταντινούπολη¹⁵⁷ κ.ἄ. Ἀξίζει νά σημειωθεῖ πῶς μεταξύ τῶν παραπάνω παραστάσεων, τῆς περιγραφῆς τῆς Ἑρμηνείας τοῦ Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ¹⁵⁸ καί τῆς εἰκόνας τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου δέν ὑπάρχει πάντοτε συμφωνία στήν ἀπόδοση τῶν φυσιογνωμικῶν χαρακτηριστικῶν τῶν ἁγίων.

Ἀπό τυπολογική ἄποψη οἱ μορφές εἶναι μικρόσωμες, λεπτές καί ἐπίπεδες, χωρίς τονισμό τοῦ σωματικοῦ ὄγκου, παρά μόνο τοπικά στό γόνατο. Σ' αὐτό συμβάλλει καί ἡ πτυχολογία πού ἀποδίδεται μέ κάθετες, εὐθύγραμμες πτυχές, ἐνῶ φωτεινές γραμμές ὀρίζουν τά στενά, σχεδόν παράλληλα ἐπίπεδά τῆς ἢ τίς κατά τόπους πτυχώσεις. Στά ἐνδύματα ἐντυπωσιάζουν οἱ ἔντονοι χρωματικοί συνδυασμοί τοῦ ἀνοιχτοκάστανου μέ τό πράσινο, τοῦ ἀνοιχτοκύανου μέ τό μελιτζανί καί τοῦ βαθυκύανου μέ τό ἀνοιχτόκόκκινο. Ἀνάλογες τάσεις στήν ἀπόδοση τῶν μορφῶν παρατηροῦνται στήν ζωγραφική μνημείων τοῦ τέλους τοῦ 14ου καί τῶν ἀρχῶν τοῦ 15ου αἰώνα, ὅπως εἶναι οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἀγίου Γεωργίου τοῦ Μικροῦ στήν Βέροια, τῶν Ἀγίων Τριῶν στήν Καστοριά (1401) κ.ἄ.¹⁵⁹

Τά πρόσωπα εἶναι μακρόστενα, μέ κυρίαρχο ρόλο τῆς γραμμῆς στήν διαγραφή τοῦ περιγράμματος καί τῶν χαρακτηριστικῶν καί τῆς θερμῆς ὥχρας, πού καλύπτει καί διαχέεται στήν σάρκα. Παράλληλα, παρατηρεῖται διακριτική χρήση τοῦ κόκκινου χρώματος στίς παρειές, στά χεῖλη, στίς ἄκρες τῆς μύτης καί στά μάτια, ἐνῶ λιγοστές, ζωηρές, φωτεινές πινελιές, πάνω σέ ἐνιαῖο χρωματικό βάθος, ζωντανεύουν τήν μορφή καί δίνουν τήν ἐντύπωση τῆς μυστικῆς διαφάνειας (εἰκ. 151, 152).

Ἡ τεχνική αὐτή μέ τά ἐλεύθερα ἢ γραμμικά, ἄλλοτε, φῶτα πάνω σέ ἐνιαῖο χρωματικό βάθος, γνωστή ἤδη σέ ἔργα τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ 14ου αἰώνα, εἶναι οἰκεία στήν ζωγραφική τοῦ τέλους τοῦ 14ου καί τῶν ἀρχῶν τοῦ 15ου αἰώνα. Παρατηρεῖται στήν εἰκόνα τῆς ἁγίας Μαρίας τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν (γύρω στά 1400)¹⁶⁰, στίς εἰκόνες τοῦ τέμπλου ἀπό τήν Μονή τοῦ Marko (γύρω στά 1400-1405) τῆς μεσαιωνικῆς Σερβίας¹⁶¹, σήμερα στά Σκόπια, στήν Παναγία Πελαγονίτισσα ἀπό τήν Μονή τοῦ Zrze (1421-1422)¹⁶², σήμερα στά Σκόπια, ὅπως καί στήν εἰκόνα τῶν Πέντε μαρτύρων τῆς Σεβάστειας τῆς Μονῆς Χιλανδαρίου (γύρω στά 1400)¹⁶³ κ.ἄ. Μάλιστα, χαρακτηριστικός εἶναι ὁ σύνδεσμος, προσωπογραφικός, τεχνικός καί ἐκφραστικός, ἀνάμεσα στόν ἅγιο Ἀκίνδυνο τῆς εἰκόνας τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου μέ τόν ἅγιο Αὐξέντιο τῆς εἰκόνας τῆς Μονῆς Χιλανδαρίου.

Μετά τά παραπάνω ἔχουμε τήν γνώμη ὅτι ἡ εἰκόνα τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου μέ τίς λεπτές, κομψές, ἄσαρκες καί ἱερατικές στήν στάση μορφές τῶν ἁγίων, τήν εὐχυμη ἀβρότητα τῆς σάρκας τοῦ προσώπου μέ τό μυστικό φῶς καί τήν γαλήνια ἐκφραση πνευματικῆς πληρότητας ἀπό τήν ἐπιτέλεση τοῦ καθήκοντος καί τήν καρποφορία τοῦ πνευματικοῦ ἀγώνα, ἀποτελεῖ ἀντιπροσωπευτικό ἔργο ὑστεροπαλαιολόγιας ζωγραφικῆς γύρω στά 1400 ἢ στίς ἀρχές τοῦ 15ου αἰώνα.



49. Οἱ ἅγιοι Μηνᾶς, Ἑρμογένης καί Εὐγγραφος (39x37 ἐκ.)

Οἱ ἅγιοι Ἑρμογένης καί Εὐγγραφος ἀπεικονίζονται ἐκατέρωθεν ἑνός ἁγίου (εἰκ. 153), ὁ ὁποῖος παρά τήν ἀπώλεια τῆς συνοδευτικῆς ἐπιγραφῆς πού προκάλεσε ἡ κάθετη ρωγμή τῆς εἰκόνας, μπορεῖ νά ταυτισθεῖ ἀσφαλῶς μέ τόν ἅγιο Μηνᾶ τόν Καλλικέλαδο πού συνεορτάζει μέ τούς παραπάνω στίς 10 Δεκεμβρίου¹⁶⁴.

Σύμφωνα μέ τά στοιχεῖα τοῦ βίου τους¹⁶⁵ ὁ ἅγιος Μηνᾶς ἐστάλη στήν Ἀλεξάνδρεια τῆς Αἰγύπτου ἀπό τόν αὐτοκράτορα Μαξιμιανό (286–305) ἢ τόν Μαξιμῖνο (311–313), μέ σκοπό νά συμφιλιώσῃ τούς ἀλληλοσπαρασσομένους κατοίκους. Ἐκεῖ, ἀφοῦ ἐξετέλεσε τήν ἀποστολή του, ἐξεδήλωσε τήν πίστη του.

Εἰκ. 153. Οἱ ἅγιοι Ἑρμογένης, Μηνᾶς καί Εὐγγραφος. Γύρω στά 1400.

Εἰκ. 154. Ὁ ἅγιος Μηνᾶς. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 153.



Τότε, ο αυτοκράτωρ απέστειλε για να τον μεταπείσει τον ἑπαρχο Ἑρμογένη, ὁ ὁποῖος, ὡστόσο, ἀσπάστηκε τὸν χριστιανισμό καὶ χειροτονήθηκε ἐπίσκοπος. Μετά ἀπ' αὐτό ὁ αυτοκράτωρ διέταξε νὰ τοὺς θανατώσουν με ἀποκεφαλισμό. Μαζί με τὸν Μηνᾶ καὶ τὸν Ἑρμογένη θανατώθηκε καὶ ὁ νοτάριος τοῦ Μηνᾶ. Εὐγραφος.

Ἀριστερά στὴν εἰκόνα ὁ ἅγιος Ἑρμογένης παριστάνεται με γκρίζα μαλλιά καὶ γενειάδα¹⁶⁶, φοράει ἀρχιερατικὰ ἐνδύματα, ὡς ἐπίσκοπος Ἀλεξανδρείας, ἐνῶ στὰ χέρια του κρατᾷ σταυρό μαρτυρίου καὶ κλειστό κώδικα εὐαγγελίου. Δεξιὰ καὶ ἀριστερά τῆς κεφαλῆς τοῦ ἁγίου διαβάζουμε Ο ΑΓ(ΙΟC) ΕΡΜΟΓΕΝΗΣ. Στὸ κέντρο ὁ ἅγιος Μηνᾶς (εἰκ. 154) ἀπεικονίζεται με τὰ συνήθη προσωπογραφικὰ χαρακτηριστικά, τὴν γκρίζα κοντὴ σγουρὴ γενειάδα καὶ κόμη¹⁶⁷. Φοράει ποδὴρη, χειριδωτὸ χιτῶνα με ἐπιράματα στὶς παρυφές, ἐνῶ μπροστὰ στὸ στήθος δένεται με πόρπη ἑνας μανδύας ποὺ ἀναδιπλώνεται στοὺς ὤμους. Με τὸ δεξιὸ του χέρι ὑψώνει σταυρό μαρτυρίου, ἐνῶ στὴν κεφαλὴ φέρει διάλιθο διάδημα. Ἀπὸ τὴν συνοδευτικὴ ἐπιγραφή σώζεται μόνο ἡ ἀρχὴ τῆς, Ο ΑΓ(ΙΟC), στὰ ἀριστερά τῆς κεφαλῆς τοῦ ἁγίου. Ὁ ἅγιος Εὐγραφος (εἰκ. 155) ἀποδίδεται νέος, ἀγένειος με πλούσια σγουρὰ μαλλιά¹⁶⁸, ἐνῶ φοράει παρόμοια ἐνδυμασία με αὐτὴ τοῦ ἁγίου Μηνᾶ. Με τὸ δεξιὸ χέρι κρατᾷ σταυρό ἐνῶ στὴν κεφαλὴ φέρει διάλιθο διάδημα. Τὸν συνοδεύει ἡ ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟC) ΕΥΓΡΑΦΟC.

Ἡ συναπεικόνιση τῶν τριῶν ἁγίων ἀπαντᾷ σὲ σειρά βυζαντινῶν μνημείων, ὅπως στὸ Tokali Kilise στὴν Καππαδοκία καὶ στὴν Μονὴ τῆς Χώρας στὴν Κωνσταντινούπολη¹⁶⁹. Ἀξίζει, ὡστόσο, νὰ σημειωθεῖ πὺς ἡ ἀπεικόνισή τους δὲν ἀκολουθεῖ πάντοτε σταθερὰ εἰκονογραφικὰ χαρακτηριστικά¹⁷⁰, καθὼς ὁ ἅγιος Μηνᾶς ὁ Καλλικέλαδος ἀποδίδεται ἄλλοτε με ὀξύληκτη γενειάδα, ὅπως στὶς τοιχογραφίες τοῦ Πρωτάτου, ἢ με φαλάκρα ὅπως στὰ ψηφιδωτὰ τῆς Μονῆς τῆς Χώρας, ἐνῶ δὲν λείπουν καὶ οἱ περιπτώσεις ὅπου ὁ ἀγένειος ἅγιος Εὐγραφος ἀποδίδεται με μικρὴ γενειάδα, ὅπως στὴν παράσταση τοῦ Staro Nagoričino¹⁷¹.

Τυπολογικὰ οἱ μορφές εἶναι λεπτές, σχεδὸν ἄσαρκες, με στενοὺς ὤμους, μικρά κεφάλια καὶ διακριτικὴ ὑποδήλωση τοῦ σωματικοῦ ὄγκου μόνο στοὺς μηρούς καὶ στὰ γόνατα. Ἡ φαινομενικὴ ἀκίνησις τῆς παρατακτικῆς διάταξης τῶν μορφῶν φαιδρύνεται με ἀνεπαίσθητες στάσεις καὶ κινήσεις, ποὺ δημιουργοῦν μία μυστικὴ ἐπικοινωνία μεταξύ τῶν ἀπεικονιζομένων προσώπων.

Ἡ πτυχολογία στοὺς χιτῶνες καὶ στοὺς μανδύες ἀναπτύσσεται σὲ εὐρυθμία, ἐπίπεδα σχήματα, ποὺ πέφτουν με μνημειακὴ βαρύτητα, δωρικοῦ τύπου. Τὰ χρώματα, ἐπίσης, ὅπως καὶ οἱ χρωματικοὶ συνδυασμοί, εἶναι ζωηρά καὶ ἐντονα στὸν ἅγιο Μηνᾶ καὶ Εὐγραφο, ἐνῶ στὸν ἅγιο Ἑρμογένη εἶναι βαθύτονα.

Τὰ πρόσωπα, ποὺ εἶναι μακρόστενα, σχεδιάζονται με διακριτικὴ χρῆση τῆς γραμμῆς καὶ τῆς φωτοσκίασης στὴν διαγραφὴ τῶν χαρακτηριστικῶν (εἰκ. 154, 155). Ἡ σάρκα ἀποδίδεται με τὴν χρῆση λαδοπράσινου γιὰ τίς σκιές, ποὺ διαβαθμίζονται μαλακὰ με τίς φωτεινές ἐπιφάνειες ποὺ ροδίζουν ἀνεπαίσθητα στὶς παρειές. Ἡ τεχνικὴ αὐτὴ ποὺ ἀποδίδει με ζωγραφικὰ εὐχυμο τρόπο τὴν σάρκα τοῦ προσώπου ἀπαντᾷ, ἐπίσης, σὲ ἔργα τοῦ τέλους τοῦ 14ου αἰῶνα τῆς Μακεδονίας, ὅπως στὸν διάκοσμο τοῦ ναοῦ τοῦ Ἁγίου Ἀθανασίου τοῦ Μουζάκη Καστοριάς (1383-1384)¹⁷².

Ἐπίσης, ἡ ἀμελὴς βοστρυχωτὴ ἀπόδοση τῆς κόμης τοῦ ἁγίου Εὐγράφου προσεγγίζει τρόπους τῆς ζωγραφικῆς τῆς ἰδίας περιόδου με χαρακτηριστικὸ δείγμα τοιχογραφίες ἑνὸς τῶν ζωγράφων ποὺ ἐργάστηκαν στὸ τέλος τοῦ 14ου αἰῶνα με ἀρχές τοῦ 15ου αἰῶνα στὸν ναὸ τῆς Ἁγίας Φωτίδας στὴν Βέροια¹⁷³.

Συμπερασματικὰ, οἱ λεπτές σχεδὸν ἄσαρκες μορφές τῶν ἁγίων, ὁ ζωγραφικὸς χαρακτήρας στὴν ἀπόδοση τῶν προσώπων καὶ ἡ ἐκφραστικὴ ἔνταση κατατάσσουν τὴν εἰκόνα στὴν παραγωγὴ ἑνὸς ἐργαστηρίου μιᾶς πόλεως τῆς Μακεδονίας, ἴσως τῆς Καστοριάς, στὸ πέρασμα ἀπὸ τὸν 14ο στὸν 15ο αἰῶνα.





Σ
(ειχ.
ση τ
δημι
αὐτο
ρές.

ΤΟΣ
πάθ
ει γ

κεφ
δεξ
τα.
χέρ

έν
κα
κό
ΣΑ

σχ
ζω
τῇ
Ν

μ
κα
δι
γι
α
σ
ἀ
ἀ

ε
φ

Εἰκόνες τοῦ 15ου αἰώνα

50. Ἀμφιπρόσωπη εἰκόνα (59,5x58 ἐκ.)

Α' ὄψη: Παναγία Ἐλεούσα

Β' ὄψη: Παναγία Ὁδηγήτρια

Στὴν ἀμφιπρόσωπη εἰκόνα τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου εἰκονίζεται στὴν κυρία ὄψη ἡ Παναγία Ὁδηγήτρια (εἰκ. 156) μέ τὴν προσωτυμία Ἐλεούσα καὶ στὴν δευτερεύουσα ὄψη (εἰκ. 157) μεταγενέστερη ἀπεικόνιση τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας (17ος αἰώνας). Δέν πρόκειται, δηλαδή γιὰ μίαν ἀμφιπρόσωπη εἰκόνα ποὺ δημιουργήθηκε ἐξ ἀρχῆς μέ τὴν μορφή αὐτή, ἀλλὰ γιὰ μίαν ψευδεπίγραφη ποὺ ἀπέκτησε δύο ὄψεις τοῦ αὐτοῦ θέματος μέ τὴν ἐπανάληψη σέ μεταγενέστερη ἐποχὴ τοῦ ἀρχικοῦ θέματος, ποὺ εἶχε ὑποστῇ φθορές, στὴν ὀπισθία ὄψη τῆς εἰκόνας².

Στὴν κυρία ὄψη ἡ Παναγία εἰκονίζεται σέ προτομή ἀριστεροκρατούσα, μέ ἐλαφρά στροφή τοῦ σώματος καὶ τῆς κεφαλῆς πρὸς τὸν Χριστό, ἐνῶ μέ τό βλέμμα της φαίνεται νά ὁραματίζεται τό μελλούμενο πάθος του. Στό ἀριστερό χέρι κρατᾷ τὸν Χριστό, ἐνῶ τό δεξιό τό ὑψώνει σέ χειρονομία ἰκεσίας. Φοράει γαλαζωπό χιτῶνα καὶ ἀνοιχτοκόκκινο ἱμάτιο μέ χρυσή παρυφή.

Ὁ Χριστός εἰκονίζεται μέ ὄρθιο τό κορμί στὴν ἀγκαλιά τῆς Παναγίας, πρὸς τὴν ὁποία ὑψώνει τό κεφάλι του, ἀναζητώντας τὴν μητρική στοργή. Μέ τό ἀριστερό χέρι κρατᾷ κλειστό εἰλητάριο, ἐνῶ μέ τό δεξιό εὐλογεῖ. Φοράει λευκό χιτῶνα μέ ταινίες στούς ὤμους, διακοσμημένο μέ τρίλοβα ἀνθικά κοσμήματα, καὶ ἱμάτιο μέ χρυσοκονδυλιές ποὺ τυλίγεται στὴν μέση καὶ πέφτει μέ πλούσιες πτυχές στό ἀριστερό χέρι τῆς Παναγίας.

Τό βάθος τῆς εἰκόνας, ὅπως συνηθίζεται σέ παλαιολόγια ἔργα, εἶναι ἀνοιχτό πράσινο³ καὶ ὄχι χρυσό, ἐνῶ οἱ φωτοστέφανοι χρυσοκίτρινοι. Ἡ Παναγία καὶ ὁ Χριστός συνοδεύονται ἀντίστοιχα μέ τίς ἀκόλουθες ἐπιγραφές: ΜΗΤΗΡ Θ(ΕΟ)Υ Η ΕΛΕΟΥΣΑ Ι(ΗΣΟΥ)Σ Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ.

Ἡ κατάσταση διατηρήσεως τῆς εἰκόνας εἶναι σχετικὰ καλή μέ διάσπαρτες ἀπολεπίσεις τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας καὶ ἐκτεταμένη ἀπώλεια τῆς ζωγραφικῆς στό κάτω τμήμα τοῦ σώματος τοῦ Χριστοῦ.

Στὴν εἰκόνα τῆς Παναγίας Ἐλεούσας ὁ ἀνώνυμος καλλιτέχνης ἀκολουθεῖ μίαν παραλλαγή τοῦ καθιερωμένου ἀπὸ τὴν παράδοση καὶ ιδιαίτερα διαδεδομένου εἰκονογραφικοῦ τύπου τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας, σύμφωνα μέ τὸν ὁποῖο σπάει ἡ αὐστηρὴ μετωπικότητα τῶν μορφῶν καὶ ἀνάμεσα στὴν Παναγία καὶ τὸν Χριστό ἀναπτύσσεται μίαν ἀνθρώπινη τρυφερὴ σχέση, ποὺ ἐκφράζεται μέ ἀμοιβαία στροφή τοῦ σώματος καὶ τῆς κεφαλῆς.

Ἡ προσωτυμία «Ἐλεούσα» ποὺ συνοδεύει τὴν εἰκόνα τῆς Παναγίας τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου, σύμφωνα μέ τὰ πορίσματα τῆς ἔρευνας⁴, συνιστᾷ ἰδιό-



Εἰκ. 156. Ἀμφιπρόσωπη εἰκόνα. Α' ὄψη: Παναγία Ἐλεούσα. Ἀρχές 15ου αἰώνα.

Εἰκ. 157. Ἀμφιπρόσωπη εἰκόνα. Β' ὄψη: Παναγία Ὁδηγήτρια. 17ος αἰώνας.

τητα της Παναγίας, καθώς ανταποκρίνεται με εὐσπλαγχνία στις ικεσίες τῶν πιστῶν καὶ μεσιτεύει στὸν Χριστὸ γιὰ τὴν σωτηρία τους. Ἔτσι, ἡ προσωνομία αὐτῆ χρησιμοποιεῖται ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὸν εἰκονογραφικὸ τύπο μὲ τὸν ὁποῖο ἀπεικονίζεται σὲ τοιοχογραφίες καὶ φορητὲς εἰκόνες ἀπὸ τὸν 13ο αἰῶνα μὲ παλαιότερη ἀπεικόνιση μίᾱ εἰκόνα ἀπὸ τὸ Κτῆμα τῆς Πάφου στὴν Κύπρο (13ος αἰῶνας)⁵. Ἀπαντᾷ ἐπίσης σὲ ἀπεικονίσεις, κυρίως τῆς Παναγίας Γλυκοφιλούσας, στὴν Μακεδονία καὶ στὴν μεσαιωνική Σερβία τοῦ 14ου αἰῶνα, ὅπως καὶ σὲ φορητὲς εἰκόνες Κρητικῆς σχολῆς ἀπὸ τὸν 15ο αἰῶνα⁶.

Τὰ προσωπογραφικά καὶ τυπολογικά χαρακτηριστικά τῆς Παναγίας καὶ τοῦ Χριστοῦ ανταποκρίνονται σὲ φυσιογνωμικοὺς τύπους ποὺ εἶναι τοῦ συρμοῦ στὸ τέλος τοῦ 14ου αἰῶνα καὶ στίς ἀρχές τοῦ 15ου αἰῶνα. Μεταξὺ ἄλλων παραδειγμάτων ἀναφέρω τὴν Παναγία Γλυκοφιλούσα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Βεροίας (ἀρχές 15ου αἰῶνα), τὴν εἰκόνα τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας τῆς Συλλογῆς τῆς Μητροπόλεως Βεροίας (τέλος 14ου – ἀρχές 15ου αἰῶνα), τὴν εἰκόνα τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας ἀπὸ τὴν Μονὴ τοῦ Marko, σήμερα στὸ Μουσεῖο Σκοπίων κ.ἄ⁷.

Ἡ τεχνικὴ ἐπίσης μὲ τὸ ἐνιαῖο λαδοπράσινο χρῶμα ποὺ διαχέεται στὸ πρόσωπο καὶ στὰ χέρια μὲ ἀνεπαίσθητη τονικὴ διαβάθμιση, ὅπως καὶ τὰ καλλιγραφικῆς ξηρότητας γραμμικά φῶτα γύρω ἀπὸ τὰ μάτια, τὴν μύτη καὶ τὸν λαιμὸ ἀπαντᾷ σὲ ἔργα τῆς ὑστεροπαλαιολογεῖου περιόδου ἐργαστηρίων τῆς Μακεδονίας, ὅπως στίς εἰκόνες τοῦ τέμπλου ἀπὸ τὴν Μονὴ τοῦ Marko (γύρω στὰ 1400–1405) τῆς μεσαιωνικῆς Σερβίας⁸, σήμερα στὸ Μουσεῖο Σκοπίων, στὴν εἰκόνα τῆς Παναγίας Γλυκοφιλούσας τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Βεροίας⁹, στὴν εἰκόνα τοῦ ἁγίου Γεωργίου Διασορίτη (δεύτερο τρίτο 15ο αἰῶνα)¹⁰ τοῦ Μουσείου Pushkin τῆς Μόσχας, ἴσως ἀπὸ τὸ Ἅγιον Ὄρος κ.ἄ.

Μετά τὰ παραπάνω ἔχουμε τὴν γνώμη ὅτι ἡ εἰκόνα τῆς Παναγίας Ἐλεούσης εἶναι ἔργο ἐπαρχιακοῦ ἐργαστηρίου τῆς Μακεδονίας, ἐνδεχομένως τῆς Βεροίας, τῶν ἀρχῶν τοῦ 15ου αἰῶνα.

51. Εὐαγγελισμός (128x65 ἐκ.)

Τὸ βημόθυρο –στὴν σημερινή του μορφή– μὲ τὴν παράσταση τοῦ Εὐαγγελισμοῦ (εἰκ. 158, 159) εἶναι κομμένο ἀπ' ὅλες τίς πλευρές προκειμένου στὰ νεώτερα χρόνια νὰ προσαρμοστεῖ στὴν νέα του χρῆση ὡς βημοθύρου στὸ τέμπλο τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Γενεσίου τῆς Θεοτόκου στὸν Πύργου τῆς βιβλιοθήκης τῆς

Μονῆς. Στήν παράσταση τοῦ Εὐαγγελισμοῦ ἡ Παναγία εἰκονίζεται μπροστά σέ θρόνο χωρίς πλάτη, στραμμένη πρὸς τὸν ἀρχάγγελο Γαβριήλ, νά κρατάει μέ τό ἀριστερό της χέρι τήν πορφύρα καί τό ἀδράχτι καί νά ἀπλώνει διστακτικά τό δεξιό της χέρι, πού μόλις ξεπροβάλλει ἀπό τὸν χιτώνα της, σέ ἔκφραση φόβου καί ἐκπλήξης (Λουκ. 1. 29–30). Φοράει βαθυγάλανο ἱμάτιο καί καστανό μαφόριο μέ κροσσωτές ἀπολήξεις. Ἀριστερά ὁ ἀρχάγγελος Γαβριήλ σέ βηματισμό πρὸς τήν Παναγία καί χειρονομία λόγου τῆς ἀναγγέλλει τήν θεία ἐνσάρκωση. Φοράει γαλαζωπό χιτώνα μέ πορτοκαλόχρυσο σημεῖο καί λαδοπράσινο ἱμάτιο. Τό βάθος τοῦ βημοθύρου εἶναι λαχανί καί τῶν φωτοστεφάνων πορτοκαλί.

Στό βημόθυρο ἐπαναλαμβάνεται ἓνας παραδεδομένος ἀπό τὸν 10ο – 11ο αἰώνα εἰκονογραφικός τύπος τοῦ Εὐαγγελισμοῦ, ὁ ὁποῖος γίνεται ἰδιαίτερα προσφιλὴς στοὺς κρητικούς ζωγράφους τοῦ 15ου καί τοῦ 16ου αἰώνα¹¹.

Οἱ μορφές, παρά τήν μερική καταστροφή τους, εἶναι ψηλές καί ρωμαλέες μέ σωματικό ὄγκο. Ἡ πτυχολογία στήν Παναγία ἀναπτύσσεται σέ πλατιά ἐπίπεδα στό μαφόριο, ἐνῶ στὸν χιτώνα πέφτει μέ κάθετες, βαριές πτυχές. Στόν ἀρχάγγελο Γαβριήλ τὰ ἰδιαίτερα φαρδιά ρούχα, πού δίνουν ἰδιαίτερη ἔμφαση στό σωματικό ὄγκο καί μάλιστα γύρω ἀπὸ τοὺς γοφούς, ἀποδίδονται μ' ἓνα πλέγμα σκληρῶν γραμμῶν καί φωτεινῶν ἐπιπέδων μέ ἀνταύγειες, πού θυμίζουν τρόπους τῆς ζωγραφικῆς τοῦ τέλους τοῦ 14ου καί τοῦ πρώτου τετάρτου τοῦ 15ου αἰώνα¹².

Στά πλατιά πρόσωπα τῆς Παναγίας καί τοῦ ἀρχαγγέλου Γαβριήλ (εἰκ. 160) οἱ περιορισμένες λαδοπράσινες σκιές καί ἡ ἐνιαία ὥχρα τῆς σάρκας, πού ροδίζει στά μάγουλα καί στά χεῖλη, ἀποδίδει τὸν ὄγκο μέ τρόπο πλαστικό, ἐνῶ παράλληλα παρατηρεῖται ἄσφογη καί καλλιγραφική, γραμμικοῦ χαρακτήρα, διατύπωση τῶν χαρακτηριστικῶν τοῦ προσώπου, τῶν φώτων, πού εἶναι περιορισμένα τοπικά, καθὼς καί τῶν βοστρύχων τῆς πλούσιας κόμης.

Σέ ἐπίπεδο φυσιογνωμικό καί τεχνοτροπικό οἱ μορφές τοῦ Εὐαγγελισμοῦ ἀναγνωρίζονται σέ ἔργα τοῦ τέλους τοῦ 14ου καί τῶν ἀρχῶν τοῦ 15ου αἰώνα. Ἐτσι ἡ Παναγία συνδέεται στενά μέ τήν Παναγία τῆς Μεγάλης Δεήσεως τῆς Συλλογῆς Tretiakov τῆς Μόσχας, ἔργο πού ἐστάλη στήν Μόσχα ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολη στά 1387–1395, ἐνῶ ὁ ἀρχάγγελος Γαβριήλ μέ τοὺς ἀγγέλους τῆς Φιλοξενίας τοῦ Ἀβραάμ τοῦ Rubliev, ἔργο πού χρονολογεῖται γύρω στά 1411 ἢ στά 1425–1427¹³.

Μέ βάση τὰ παραπάνω ἔχουμε τήν γνώμη ὅτι ὁ Εὐαγγελισμός τοῦ βημοθύρου μέ τίς ρωμαλέες μορφές, πού ἔχουν μικρά



Εἰκ. 159. Εὐαγγελισμός. Ἡ Παναγία.

Ἀρχές 15ου αἰώνα.



κεφάλια και τυπικές στάσεις, την επισημότητα του ύφους, την καλλιγραφική διατύπωση του προσώπου, ακαδημαϊκού χαρακτήρα, τά ευγενικά πρόσωπα με την γαλήνια έκφραση αντιπροσωπεύουν στίς αρχές του 15ου αιώνα την παραγωγή εργαστηρίων της Κωνσταντινούπολης, που επηρέασαν αποφασιστικά την τέχνη του μεγάλου Ρώσου καλλιτέχνη Rubliev.

52. Απόστολοι Πέτρος και Παῦλος (53x39εκ.)

Ἡ εἰκόνα τῶν ἀποστόλων Πέτρου καὶ Παύλου (εἰκ. 162, 297) εἶναι ἰδιαίτερα σημαντική¹⁴, διότι σύμφωνα με τὴν ἐπιγραφή πού φέρει στὴν ἐπένδυση¹⁵, συνδέεται με τὸν δεσπότη Ἀνδρόνικο Παλαιολόγο, γιό τοῦ αὐτοκράτορα Μανουήλ, ὁ ὁποῖος διετέλεσε διοικητὴς τῆς Θεσσαλονίκης καὶ με τὴν ιδιότητα αὐτὴ παρέδωσε τὸ 1423 τὴν πόλη στοὺς Βενετούς¹⁶.

Στὴν εἰκόνα οἱ δύο κορυφαῖοι ἀπόστολοι εἰκονίζονται ὁλόσωμοι, ἀντωποί, σὲ στάση τριῶν τετάρτων πρὸς τὸ κέντρο. Ὁ ἀπόστολος Πέτρος (εἰκ. 161, 298), πού εἰκονίζεται ἀριστερά, κρατᾷ στὸ ἀριστερὸ χέρι κλειστὸ εἰλητάριο καὶ δύο κλειδιά, ἐνῶ τὸ δεξιὸ τὸ ἀπλώνει σὲ κίνηση λόγου πρὸς τὸν ἀπόστολο Παῦλο (εἰκ. 299), ὁ ὁποῖος εἰκονίζεται δεξιά, κρατώντας με τὰ δύο χέρια πρὸ τοῦ στήθους κλειστὸ κώδικα Εὐαγγελίου. Στὸ ἄνω μέρος τῆς εἰκόνας μέσα σὲ οὐράνιο ἡμικύκλιο παριστάνεται ὁ Χριστὸς Ἑμμανουήλ νὰ εὐλογεῖ με τὰ δύο τοῦ χέρια σὲ ἑκταση. Εἰκονίδια σὲ μετάλλια με ἐπιπεδόγλυφη τεχνικὴ καὶ σμάλτο, πού ἀποδίδουν τὸ θέμα τῆς Δεήσεως καὶ ἔξι ἁγίους σὲ προτομή ἢ ὁλοσώμους, εἶναι προσηλωμένα στίς τέσσερις πλευρές τοῦ αὐτόξυλου πλαισίου, παρέμβλητα στὴν ἐπένδυση¹⁷. Στὸ κάτω πλαίσιο τῆς εἰκόνας πάνω σὲ ἐνσωματωμένο στὴν ἐπένδυση μικρὸ τετράγωνο διάχωρο διαβάζουμε τὴν ἐξῆς ἐπιγραφή: ΑΝΔΡΟΝΗ / ΚΟΥ ΕΥΣΕΒ / ΟΥΣ ΔΕΣΠΟΤΟΥ / ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΟΥ.

Ἡ ἀπεικόνιση τοῦ Χριστοῦ Ἑμμανουήλ, συμβόλου τῆς θείας ἐνσαρκώσεως καὶ τῆς Νέας Ἐκκλησίας, συνάπτεται θεολογικά με τὴν ἀπεικόνιση ὁρθίων, ὡς στύλων, τῶν ἀποστόλων Πέτρου καὶ Παύλου, πού θεωροῦνται στυλοβάτες τῆς ἐκκλησίας¹⁸ καὶ με τὴν ιδιότητα αὐτὴ ἀπεικονίζονται στὰ μέτωπα πεσσῶν βυζαντινῶν ναῶν, ὅπως στὸ παρεκκλήσιο τοῦ κελλιοῦ τοῦ Ραβδούχου (τέλος 12ου – ἀρχές 13ου αἰ.) στίς Καρυές Ἀγίου Ὁρους, στὸν ναὸ τοῦ Πρωτάτου (γύρω στὰ 1290), στὴν Μονὴ τῆς Χώρας στὴν Κωνσταντινούπολη (1315–1318), στὸν Κοιμητηριακὸ ναὸ τῆς Μονῆς Χιλανδαρίου (τρίτη δεκαετία 14ου αἰώνα), στὴν Παλιὰ Μητρόπολη Ἐδέσσης (τέλη 14ου αἰώνα) κ.ἄ.¹⁹ Ἀκόμα ἢ ἀπὸ κοινοῦ ἀπεικόνιση τῶν κορυφαίων ἀποστόλων ἀποτελεῖ σαφὴ ὑπαινιγμὸ στὴν οἰκουμενικὴ εἰρήνη καὶ στὴν ἐκκλησιαστικὴ ἐνότητα²⁰.

Ἀπὸ εἰκονογραφικὴ ἄποψη ἢ ἀντωπὴ συναπεικόνιση τῶν κορυφαίων ἀποστόλων στὴν εἰκόνα τῆς Μονῆς, γνωστὴ ἤδη ἀπὸ τὴν παλαιοχριστιανικὴ τέχνη, συνεχίζεται με παραλλαγές καὶ στὴν βυζαντινὴ περίοδο²¹. Ἀνάμεσα στὰ πιὸ κοντινὰ με τὴν εἰκόνα τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου παραδείγματα τοῦ 14ου καὶ 15ου αἰώνα συγκαταλέγονται ἡ εἰκόνα τοῦ Σινᾶ (μέσα 14ου αἰώνα), ἡ εἰκόνα τοῦ Μουσείου τοῦ Κρεμλί-νου (πρῶτο τέταρτο 15ου αἰώνα) καὶ τὰ βημόθυρα τῆς Συλλογῆς Οἰκονομοπούλου (πρῶτο μισὸ 15ου αἰώνα) καὶ τῆς Μονῆς Ἀρκαδίου στὴν Κρήτη (τέλη 15ου αἰώνα)²². Τόσο στὰ ἔργα αὐτά, ὅσο καὶ στὴν εἰκόνα τῆς Μονῆς οἱ στάσεις καὶ οἱ χειρονομίες τῶν ἀποστόλων δείχνουν ὅτι ἀντιγράφουν κοινὸ πρότυπο.

Ὡς πρὸς τὴν χρονολόγηση τῆς εἰκόνας ἢ ἐπιγραφή με ἀναφορὰ στὸ ὄνομα τοῦ Ἀνδρονίκου Παλαιολόγου ἀποτελεῖ ἓνα συγκεκριμένο χρονολογικὸ στοιχεῖο γιὰ τοποθέτηση τῆς στὸ πρῶτο τέταρτο τοῦ 15ου αἰώνα, καὶ μάλιστα πρὶν ἀπὸ τὸ 1421²³. Ἀλλωστε καὶ ἀπὸ καλλιτεχνικὴ ἄποψη ἢ εἰκόνα στὴν τυπολογία τῶν ἀποστόλων καὶ στὴν σκληρὴ πτυχολογία καὶ τὰ περιορισμένα φωτεινὰ ἐπίπεδα, γεωμετρικοῦ χαρα-



κτήρα, συνδέεται στενά με τό βημόθυρο της Συλλογής Οικονομοπούλου, πού τοποθετείται στο πρώτο μισό του 15ου αιώνα.

53. Άγιος Δημήτριος (31x18 εκ.)

Ο άγιος Δημήτριος εικονίζεται ολόσωμος, ένδεδυμένος την στρατιωτική ένδυμασία (εικ. 163). Φοράει κόκκινο, κοντό χειριδωτό χιτώνα, θώρακα και πράσινο μανδύα, αναδιπλωμένο στο άριστερό χέρι. Με τό άριστερό χέρι κρατάει μικρή κυκλική άσπίδα με τό δεξιό δόρυ, τό όποιο φέρει διαγωνίως πρό του στήθους, ένω τό ξίφος είναι αναρτημένο στο δεξιό ώμο. Τό βάθος της εικόνας, πού έχει αυτόξυλο πλαίσιο, είναι χρυσό, ένω τό έδαφος βυσσινί. Έκατέρωθεν της κεφαλής του άγίου αναπτύσσεται ή έπιγραφή Ο ΑΓΙΟΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ. Η κατάσταση διατηρήσεως της εικόνας δέν είναι ιδιαίτερα καλή. Παρατηροΰνται έκτεταμένα κρακελαρίσματα και κατά τόπους απολεπίσεις της ζωγραφικής έπιφάνειας.

Ο εικονογραφικός τύπος του άγίου Δημη-

τρίου²⁵ στην εικόνα της Μονής έχει την καταγωγή του σέ έργα της πρώτης περιόδου των Παλαιολόγων, όπως σέ άπεικονίσεις στρατιωτικών άγίων στον Άγιο Νικόλαο Όρφανό Θεσσαλονίκης (1315/20), στο καθολικό της Μονής Χιλανδαρίου (1320/21) κ.ά²⁶. Ωστόσο, από εικονογραφική και τυπολογική άποψη ό άγιος Δημήτριος με την συγκεκριμένη ένδυμασία και χειρονομία, τό ύψηλό, λεπτό κορμί πού κινείται στο χώρο με άντικίνηση άπαντά σέ έργα της ύστεροπαλαιολόγειας περιόδου, όπως στον άγιο Γεώργιο του κελιού Άγίου Προκοπίου στο Άγιον Όρος (δεύτερο τέταρτο 15ου αιώνα), στον άγιο Δημήτριο σέ φύλλο τετραπύχου του Σινά (δεύτερο μισό 14ου αιώνα) και στον άγιο Γεώργιο στο Στιχηράριο αρ. 1234 στην Μονή του Σινά (1469)²⁷, έργο του ιερέως Ιωάννου του Πλουσιαδηνού.

Σέ προσωπογραφικό επίπεδο ό άνώνυμος καλλιτέχνης της εικόνας του άγίου Δημητρίου με τό αυγόσχημο πρόσωπο, πού στηρίζεται σέ ύψηλό κυλινδρικό λαιμό και τά κοντά μαλλιά άκολουθεί καθιερωμένο από την παράδοση φυσιογνωμικό τύπο. Στην τεχνική άπόδοση του προσώπου με τίς λαδοπράσινες σκιές, την σταρένια σάρκα πού ροδίζει άνεπαίσθητα, τά βαθυσκιασμένα όρθάνοιχτα μάτια και τά έλεύθερα γραμμικά φώτα, πού φωτίζουν τό μέτωπο, την σάρκα γύρω από τά μάτια, τό πηγούνι και τόν λαιμό, προσαρμόζει στο δεύτερο μισό του 14ου αιώνα τρόπους της παλαιολογείου ζωγραφικής του πρώτου τετάρτου του 14ου αιώνα²⁸, όπως μπορούμε νά τό δοΰμε και σέ άλλα έργα του τέλους του 14ου και των αρχών του 15ου αιώνα. Αναφέρω ένδεικτικά την εικόνα του άγίου Δημητρίου στο Βυζαντινό Μουσείο της Βέροιας (τέλος 14ου αιώνα), με την όποία ή εικόνα της Μονής Βατοπαιδίου παρουσιάζει στενή καλλιτεχνική συνάφεια στο λεπτό κορμί και στον φυσιογνωμικό τύπο²⁹. Ωστόσο, ή εικόνα της Μονής στον φυσιογνωμικό τύπο, στά χαρακτηριστικά της μορφής, και στην τεχνική άποδόσεως του προσώπου άπηχεί τρό-

Εικ. 161. Ο άπόστολος Πέτρος. Λεπτομέρεια της εικ. 162.
Εικ. 162. Οί άπόστολοι Πέτρος και Παΰλος. Πρώτο τέταρτο 15ου αιώνα.

ПЕТРОС

ΠΑΥΛΟΣ





πους ἐπὶ
ζόμενο
ρίας (α)

Οἱ
θυμίζε
Παῦλο
ξὺ τοῦ
ἀπόστο
στό ἐ
φωτό
σημα
δέσμη
ἀποστο
ἐπίπε
χων.
ἐπιγρ
μενο
όρτο

πού
ἐποχ
ντιν
μετα
περ
ἢ ἀπ
νά
Ἀπο

προ
δια
κόσ
λόγ
κόσ
ντα
ζω
ζου

τό

Εἰ

πους ἐπαρχιακῶν ἐργαστηρίων τῆς Μακεδονίας τῶν ἀρχῶν τοῦ 15ου αἰῶνα, ἐνῶ παράλληλα στό ἐκφραζόμενο ἦθος μέ τήν ἀδιόρατη μελαγχολία συνδέεται μέ τήν ζωγραφική τοῦ Kalenić τῆς μεσαιωνικῆς Σερβίας (ἀρχές 15ου αἰῶνα)³⁰.

54. Πεντηκοστή (57x49 ἐκ.)

Οἱ δώδεκα ἀπόστολοι εἰκονίζονται σέ δύο ομάδες, καθισμένοι σέ ἡμικυκλική βαθμιδωτή ἐξέδρα, πού θυμίζει σύνθρονο παλαιοχριστιανικοῦ ναοῦ (εἰκ. 165). Οἱ ἀπόστολοι μέ ἐπικεφαλῆς τόν Πέτρο καί τόν Παῦλο ἀπεικονίζονται μέ πολύχρωμα ἐνδύματα, ἐνῶ οἱ στάσεις καί οἱ κινήσεις τους δηλώνουν τόν μεταξύ τους διάλογο. Οἱ τέσσερις εὐαγγελιστές καί ὁ ἀπόστολος Παῦλος κρατοῦν κλειστούς κώδικες, ἐνῶ ὁ ἀπόστολος Πέτρος καί οἱ λοιποὶ ἀπόστολοι κλειστά εἰλητάρια. Μέσα ἀπό φωτεινή δόξα πού βρίσκεται στό ἐπάνω μέρος τῆς παράστασης, ξεκινοῦν καί διαχέονται ἰσάριθμες πρὸς τοὺς ἀποστόλους δέσμες φωτός ὡς πύρινες γλῶσσες, οἱ ὁποῖες κατευθύνονται πρὸς τίς κεφαλές τους. Τό ἡμικυκλικό κενό πού σχηματίζεται στό κάτω τμήμα τῆς εἰκόνας γεμίζει μέ ἀκτινωτό κόσμημα, τό ὁποῖο σέ συνδυασμό μέ τήν δέσμη τῶν πύρινων γλῶσσῶν δημιουργεῖ ἓνα νοητό ρομβοειδές σχῆμα πού περικλείει τίς μορφές τῶν ἀποστόλων. Πίσω ἀπό τό ἔδρανο, ἓνα πλῆθος, προοπτικά σχεδιασμένο, συμμετρικό οἰκοδόμημα μέ ἐπίπεδη στέγη γεμίζει τό χρυσό κάμπο, ἐνῶ οἱ ἄκρες ἑνός ὑφάσματος, πού διατρέχει τήν στέγη τῶν τοίχων, πέφτουν ἀναδιπλωμένες στά πλάγια. Ἐπάνω στό χρυσό βάθος ἀναπτύσσεται ἡ μεγαλογράμματη ἐπιγραφή Η ΠΕΝΤΗΚΟΣΤΗ, ἐνῶ στήν ὀπισθία ὄψη σταυρός ἀπό τήν βάση τοῦ ὁποῖου ἐκφύεται ἐλίσσόμενος βλαστός. Οἱ μικρές διαστάσεις τῆς εἰκόνας ἐνισχύουν τήν ἀποψη ὅτι ἀνήκει σέ ἐπιστύλιο δωδεκάορτου ἑνός τέμπλου.

Ὁ ζωγράφος τῆς εἰκόνας τῆς Πεντηκοστῆς ἀκολουθεῖ σέ γενικές γραμμές τόν εἰκονογραφικό τύπο πού ἄρχισε νά διαμορφώνεται σταδιακά μετά τήν εἰκονομαχία, κυριαρχεῖ σχεδόν χωρίς παραλλαγή στήν ἐποχή τῶν Παλαιολόγων καί συνεχίζεται στήν μεταβυζαντινὴ ζωγραφική³¹. Στίς παραστάσεις τῶν βυζαντινῶν χρόνων ἐνσωματώνεται ἀρκετά συχνά τό θέμα τῆς Ἐτοιμασίας τοῦ Θρόνου, ἐνῶ σέ ὁρισμένες, μεταβυζαντινές, κυρίως, εἰκόνες ἐκτός τῶν πύρινων γλῶσσῶν διακρίνεται καί τό Ἅγιον Πνεῦμα ἐν εἵδει περιστεῶς. Ἀξιοσημείωτη εἶναι κατὰ τήν παλαιοχριστιανική, ἀλλά καί στήν ὕστερη μεταβυζαντινὴ τέχνη ἡ ἀπεικόνιση τῆς Παναγίας μεταξύ τῶν ἀποστόλων, στοιχεῖο πού ἀπουσιάζει σταθερά κατὰ τά βυζαντινὰ καί μεταβυζαντινὰ χρόνια, ὅπου οἱ καλλιτέχνες ἀκολουθοῦν πιστά τήν διήγηση τῶν Πράξεων τῶν Ἀποστόλων (2, 1-11).

Στό τοξωτό ἄνοιγμα πού διαμορφώνεται ἀπό τό ὑποπόδιο παριστάνονται στά βυζαντινὰ χρόνια οἱ προσωποποιήσεις τῶν λαῶν, τῶν φυλῶν καί τῶν γλῶσσῶν, τῶν ὁποίων ἡ παρουσία εἶναι συνάρτηση τοῦ διαθέσιμου χώρου. Ἀπό τά χρόνια τῶν Παλαιολόγων κυριαρχεῖ ἡ ἀπεικόνιση τῆς προσωποποίησης τοῦ κόσμου μέ αὐτοκρατορική στολή, πού κρατεῖ ὕφασμα μέ δώδεκα εἰλητάρια στήν μέση, σύμβολα τοῦ λόγου τῶν ἀποστόλων μέσα στό χρόνο. Σύμφωνα μέ ἓνα διαφορετικό εἰκονογραφικό τύπο, τήν θέση τοῦ κόσμου καταλαμβάνει ἡ μορφή τοῦ προφήτου Ἰωήλ, στόν ὁποῖο ἀναφέρθηκε ὁ ἀπόστολος Πέτρος μιλώντας στό πλῆθος τήν ἡμέρα τῆς Πεντηκοστῆς. Στήν περίπτωση τῆς εἰκόνας τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου ὁ ζωγράφος καλύπτει τόν συγκεκριμένο χῶρο μέ ἓνα ιδιόμορφο ἀκτινωτό σχῆμα, τό ὁποῖο ἐξ ὧν γνωρίζουμε δέν συνηθίζεται στήν βυζαντινὴ εἰκονογραφία τοῦ θέματος.

Ὁ ἀνώνυμος καλλιτέχνης τῆς εἰκόνας τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου ἀκολουθεῖ ἓνα εἰκονογραφικό σχῆμα τό ὁποῖο μέσα ἀπό τήν παράδοση τῆς παλαιολογεῖου ζωγραφικῆς πέρασε στήν τέχνη τοῦ 15ου καί 16ου

αιώνα. Ειδικότερα, η συμμετρική σύνθεση με τό πιομορφο οικόδομημα πού τήν πλαισιώνει ἔχει τήν καταγωγή της σέ Κωνσταντινοπολίτικο πρότυπο τῆς ὑστεροπαλαιολογείου περιόδου, ὅπως αὐτό τῆς Πεντηκοστῆς στόν ναόν τῆς Παναγίας Περιβλέπτου στόν Μυστρά³². Τό εἰκονογραφικό αὐτό σχῆμα θά ἐφαρμοστεί, ἐπίσης, σέ εἰκόνα Κρητικῆς σχολῆς τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν (δεύτερο μισό 15ου αἰώνα) ὅπως καί σέ τοιχογραφίες καί εἰκόνες τοῦ Θεοφάνους τοῦ Κρητός στήν Μονή τοῦ Ἀγίου Νικολάου τοῦ Ἀναπαυσᾶ (1527), στήν Μονή Σταυρονικήτα (1545-1546)³³ κ.ά.

Οἱ μορφές εἶναι κοντόχοντρες μέ σώματα πού ἀπολήγουν σέ μεγάλα κεφάλια. Ἡ πτυχολογία εἶναι σφιχτή στό σῶμα καί ἀποδίδεται ζωγραφικά μέ ἔντονα, μικρά φωτεινά ἐπίπεδα καί βαθιές πτυχές στά γόνατα. Ἀνάλογη τεχνική παρατηρεῖται σέ ὑστεροπαλαιολόγεια ἔργα, ὅπως ἡ εἰκόνα τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου τῆς Πάτμου (ἀρχές 15ου αἰώνα), ἀλλά καί σέ ἔργα Κρητικῆς σχολῆς τοῦ 15ου αἰώνα, ὅπως στήν εἰκόνα τῆς Πεντηκοστῆς τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν, μέ τήν διαφορά ὅτι στήν εἰκόνα αὐτή ὁ φωτισμός στό ἔνδυμα ἔχει λάβει γεωμετρικό χαρακτήρα.



Εἰχ. 164. Πεντηκοστή. Λεπτομέρεια τῆς εἰχ. 165.



Είχ. 165. Πεντηχοστή. Πρώτο τέταρτο 15ου αιώνα.



Τά πρόσωπα είναι σαρκώδη και εϋχυμα μέ πηχτά περιγράμματα. ἐνῶ τά μαλλιά και ἡ γενειάδα ἀποδίδονται συνοπτικά, μέ ἡθελημένη ἀμέλεια και πλατεῖς φλογόσχημους βοστρύχους (εἰκ. 164, 166). Ἀνάλογοι τρόποι ἀποδόσεως τῆς τριχοφυΐας παρατηροῦνται σέ ἔργα τῆς μνημειακῆς ζωγραφικῆς ἀπό τό πέρασμα τοῦ 14ου στόν 15ο αἰώνα, ὅπως εἶναι οἱ τοιχογραφίες τῆς Παναγίας Φωτίδας στήν Βέροια³⁴.

Στόν τρόπο ἀποδόσεως τοῦ προσώπου οἱ λαδοπράσινες σκιές διαβαθμίζονται μαλακά, μέ τίς πλατιές σταρένιες ἐπιφάνειες. ἐνῶ πηχτά ἐλεύθερα φῶτα, φωτίζουν σέ διάφορα σημεία τά πρόσωπα (εἰκ. 166). Παράλληλα, δέσμη κόκκινων γραμμῶν τονίζει στίς γενειοφόρες μορφές τίς παρειές, ἐνῶ μιᾷ κόκκινη γραμμή, πού ἀπλώνεται μέ βιασύνη, ὀρίζει τό περίγραμμα τῆς μύτης και βάφει τά χεῖλη. Ἡ τεχνική αὐτή, μέ τήν ὁποία ἀποδίδεται χωρίς ἰδιαίτερη φροντίδα στήν λεπτομέρεια τό πρόσωπο, τά φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά και ἡ τριχοφυΐα προδίδουν ἓνα ζωγράφο ἐξασκημένο στήν τεχνική τῆς τοιχογραφίας παρά τῆς φορητῆς εἰκόνας. Ἀνάλογοι τρόποι στήν ἀπόδοση, τοῦ προσώπου, παρατηροῦνται σέ ἔργα τῆς ὕστεροπαλαιολογείου περιόδου, ὅπως εἶναι οἱ τοιχογραφίες τῆς Μονῆς τοῦ Marko στήν μεσαιωνική Σερβία (γύρω στά 1376)³⁵, ἀλλά και παρά τήν διαφορά ποιότητος σέ μορφές ἀπό τήν Παντάνασσα τοῦ Μυστρᾶ (γύρω στά 1428)³⁶.

Συμπερασματικά, ὁ εἰκονογραφικός τύπος πού ἀκολουθεῖ ὁ ἀνώνυμος καλλιτέχνης τῆς εἰκόνας, ὁ πλαστικός χαρακτήρας στήν ἀπόδοση τοῦ προσώπου, ἡ ζωγραφική ἀντίληψη στήν ἀπόδοση τῆς πτυχολογίας και ὁ συνοπτικός, ἡθελημένα ἀμελής, τρόπος ἀποδόσεως τῆς τριχοφυΐας συνδέουν τήν εἰκόνα μέ ἔργα τῆς ὕστεροπαλαιολογείου ζωγραφικῆς και τήν κατατάσσουν στό πρῶτο τέταρτο τοῦ 15ου αἰώνα.

55. Ἅγιος Νικόλαος (25x20 ἐκ.)

Ἡ εἰκόνα τοῦ ἁγίου Νικολάου (εἰκ. 167) δέν διατηρεῖται σέ καλή κατάσταση. Λεῖπει τό μεγαλύτερο μέρος τοῦ σώματος τοῦ ἁγίου, πλὴν τῆς κεφαλῆς, καθὼς ἔχουν ἐκπέσει τά δύο τρίτα τῆς ζωγραφικῆς μαζί μέ τό ὑπόστρωμα. Ὁ ἅγιος, μέ βάση τά ὑπολείμματα τῆς παράστασης, εἰκονίζεται μετωπικός, σέ προτομή. Φοράει ἀρχιερατική ἐνδυμασία, ἀπό τήν ὁποία διασώζεται τμήμα τοῦ ἐνσταυρου ὠμοφόριου και φέρει φωτοστέφανο σέ ἀσημί χρῶμα. Πάνω στό σωζόμενο ὑποκίτρινο βάθος τῆς εἰκόνας, στήν θέση τοῦ χρυσοῦ, ἀναπτύσσεται ἡ ἐπιγραφή: Ο ΑΓΙΟΣ/ΝΙΚΟΛΑΟΣ.

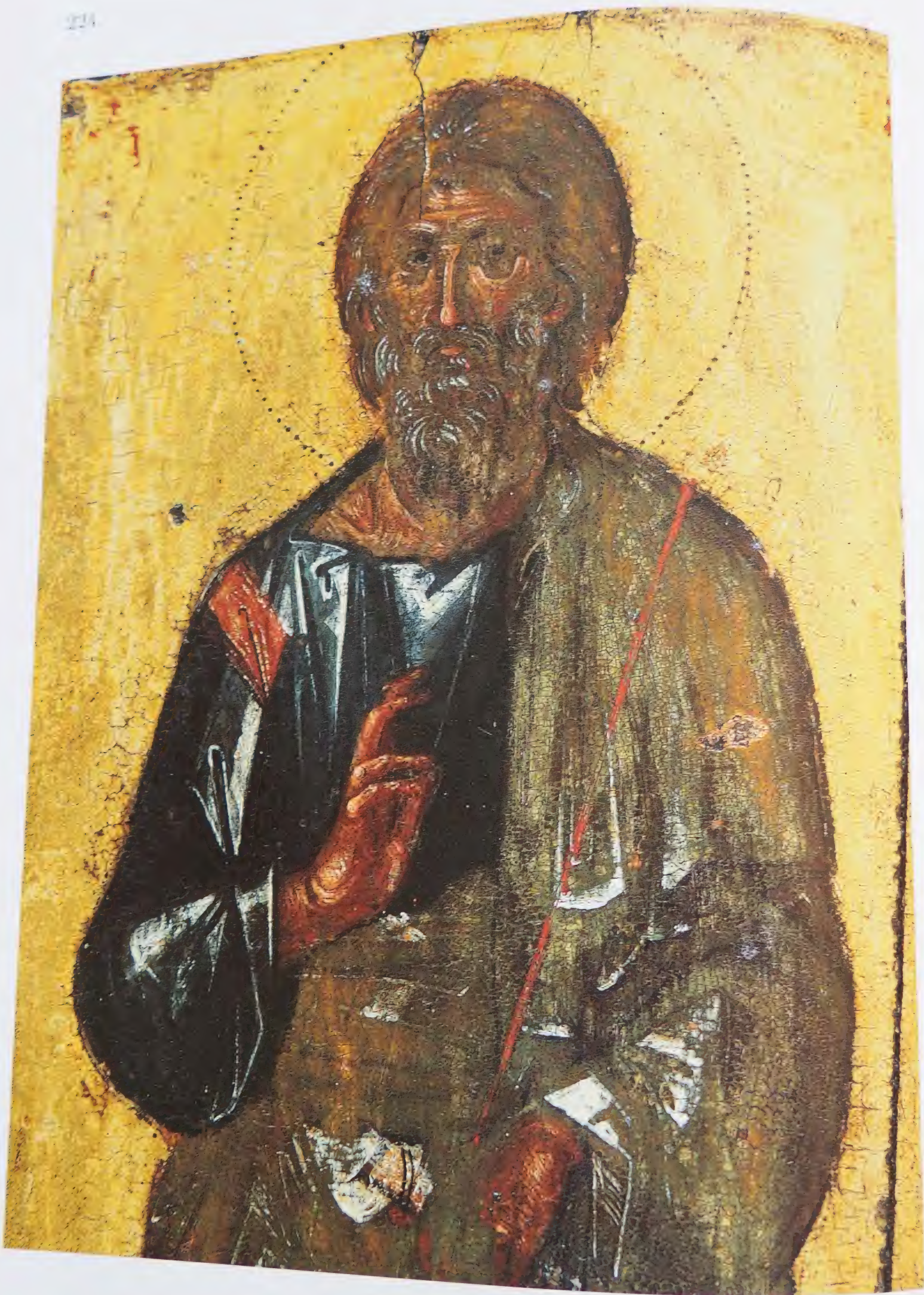
Σέ προσωπογραφικό ἐπίπεδο ὁ καλλιτέχνης ἀκολουθεῖ καθιερωμένα ἀπό τήν παράδοση φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά τῆς γεροντικῆς, φαλακρῆς μορφῆς τοῦ ἁγίου μέ τούς τονισμένους ὄγκους και τίς ρυτίδες στό ἀσκητικό πρόσωπο μέ τό πλατύ μέτωπο και τό στρογγυλό γένι³⁷. Τά μαλλιά του εἶναι ἀραιά, ἐνῶ ἡ γενειάδα του εἶναι κοντή και ἀποστρογγυλομένη.

Στήν τεχνική ἀπόδοση τοῦ προσώπου μέ τό σταρένιο σάρκωμα και τίς καστανοκόκκινες σκιές, πού ἀποδίδουν τούς ὄγκους και τίς ρυτίδες, ὁ ζωγράφος σχεδιάζει μέ ἀληθοφάνεια τό πρόσωπο μιᾶς γεροντικῆς μορφῆς. Τά προσωπογραφικά και τά τεχνικά χαρακτηριστικά τοῦ προσώπου, ὅπως και ἡ χρήση τοῦ ἀσημί χρώματος γιά τόν φωτοστέφανο ὁδηγοῦν σέ ἐπαρχιακό ἐργαστήριό τῆς Βέροιας ἢ τῆς Καστοριᾶς τοῦ 15ου αἰώνα, ἀνάλογο μ' αὐτό πού παρήγαγε τήν εἰκόνα τοῦ ἁγίου Βασιλείου και τοῦ ἁγίου Νικολάου τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Βεροίας (τελευταῖο τέταρτο 15ου αἰώνα)³⁸ και τήν ἀμφιπρόσωπη εἰκόνα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου τῆς Καστοριᾶς μέ τόν ἅγιο Νικόλαο και σκηνές τοῦ βίου του στήν κυρία ὄψη (15ος αἰώνας)³⁹.



Εἰκ. 167. Ἅγιος Νικόλαος. Πρῶτο μισό 15ου αἰώνα.
Εἰκ. 168. Ἀπόστολος Ἀνδρέας. Πρῶτο μισό 15ου αἰώνα.





Είχ. 169. Ο απόστολος Ανδρέας. Λεπτομέρεια τῆς εἰχ. 168.

56. Άγιος Ανδρέας (45,5x24 εκ.)

Ο Άγιος Ανδρέας εικονίζεται ολόσωμος, μετωπικός με έλαφρά αντικίνηση του σώματος (εικ. 168). Υψώνει τό δεξιό χέρι μπροστά στο στήθος και εύλογεί. ένώ μέ τό άριστερό φέρει κλειστό ειλητάριο και σταυροφόρο, μακρά ράβδο, της οποίας τό τμήμα υπεράνω του ώμου έχει πλέον άπολεσθεί. Φοράει βαθυγάλανο ποδήρη χιτώνα μέ χρυσό σημείο και λαδοπράσινο ιμάτιο ζωσμένο στην μέση, πού αφήνει άκάλυπτο τόν δεξιό του ώμο και τό χέρι του. Φέρει φωτοστέφανο μέ διάστικτο περίγραμμα. ένώ τό βάθος της εικόνας είναι χρυσό. Τό μεγαλύτερο τμήμα της συνοδευτικής επιγραφής έχει εκπέσει. ώστόσο διακρίνονται ακόμη τά γράμματα: [Α]ΝΔ[ΡΕ]ΑC. 'Η κατάσταση διατηρήσεως της εικόνας είναι σχετικά καλή. Παρατηρούνται, ώστόσο, άπώλειες της ζωγραφικής επιφάνειας στο ένδυμα, στά μαλλιά, όπως και του χρυσού βάθους μαζί μέ τό υπόστρωμα στο αυτόξυλο πλαίσιο.

Η άπεικόνιση του άποστόλου Ανδρέα μέ μακριά γενειάδα και γκρίζα, άκατάστατα, συνήθως, μαλλιά ακολουθεί την παγιωμένη εικονογραφία του αγίου, μέ την οποία άπαντά σέ πολυάριθμα έργα της βυζαντινής και μεταβυζαντινής τέχνης⁴⁰. Συνήθως άπεικονίζεται μαζί μέ τούς άλλους άποστόλους στηθαίος, ολόσωμος ή ένθρονος, κυρίως σέ εικόνες από την Μεγάλη Δέηση, όπως αυτή του Θεοφάνη στην Μονή Σταυρονικήτα, ή και του Μιχαήλ Δαμασκηνού στην Κέρκυρα⁴¹. Έντούτοις, δέν λείπουν και οί μεμονωμένες άπεικονίσεις του αγίου, όπως αυτή της εικόνας του Έμμανουήλ Τζάνε στο Έλληνικό Ίνστιτούτο της Βενετίας πού τόν εικονίζει ένθρονο, αλλά και ή σκηνή του μαρτυρίου του, όπως στην εικόνα του Μιχαήλ Δαμασκηνού στο Βυζαντινό Μουσείο της Αθήνας⁴². 'Η περίπτωση της εικόνας της Μονής Βατοπαιδίου φαίνεται νά ανήκει σέ μία ομάδα μεμονωμένων άπεικονίσεων του άποστόλου Ανδρέα, όπου ο Άγιος παριστάνεται ολόσωμος και μετωπικός νά κρατά κλειστό ειλητάριο και σταυροφόρο ράβδο μέ μακρύ στέλεχος. Μεταξύ των λιγοστών παραδειγμάτων αυτού του τύπου συγκαταλέγεται μία εικόνα του 16ου αιώνα στην Temple Gallery του Λονδίνου, ή εικόνα του Έμμανουήλ Τζάνε της Συλλογής Σταθάτου και ένδεχομένως μία εικόνα του 16ου αιώνα της Συλλογής Βελιμέζη⁴³.

Ο άπόστολος Άνδρέας (εικ. 169) μέ τό πλατύ πρόσωπο, τά άδρά χαρακτηριστικά, την ένταση στην φωτοσκίαση ανάμεσα στίς λαδοπράσινες σκιές και την ρόδινη σάρκα, όπως και τά λιγοστά, έλεύθερα φώτα άνταποκρίνεται σέ καλλιτεχνικούς τρόπους εργαστηρίων της Μακεδονίας του δεύτερου μισού του 14ου αιώνα και του πρώτου μισού του 15ου⁴⁴. Στην ίδια περίοδο έντάσσεται και ή τεχνική μέ τά έντονα φωτεινά επίπεδα πάνω στο μονόχρωμο βάθος του ρούχου. Ανάλογη τεχνική, πού έχει την καταγωγή σέ έργα του δεύτερου μισού του 14ου αιώνα, παρατηρείται στο ρούχο άποστόλων της Μεγάλης Δείσεως της Μονής Ζρζε κοντά στο Prilep (1421-1422)⁴⁵.

Συμπερασματικά, ο άπόστολος Άνδρέας της εικόνας της Μονής Βατοπαιδίου μέ την τραχύτητα της έκφρασης αντικλασικού χαρακτήρα και τά μικρά, λαμπερά φώτα ή φωτεινές κηλίδες πού δίνουν λάμψη στο πρόσωπο, στά χέρια και στο ρούχο, άνταποκρίνεται σέ τρόπους εργαστηρίων της Μακεδονίας του πρώτου μισού του 15ου αιώνα⁴⁶.

57. Άγιος Αρτέμιος και Άγιος Αρέθας (23x19,5 εκ.)

Στην εικόνα, πού είναι μικρών διαστάσεων, εικονίζονται πάνω σέ χρυσό βάθος ως στρατιωτικοί ο Άγιος Αρτέμιος άριστερά και ο Άγιος Αρέθας δεξιά (εικ. 170).

Ο Άγιος Αρτέμιος εικονίζεται όρθιος, μέ στροφή του σώματος προς τά δεξιά, ένώ τό βλέμμα του κατευθύνεται προς τόν θεατή. Μέ τό δεξιό χέρι κρατάει πρό του στήθους δόρυ, ένώ μέ τό άριστερό τρι-

γωνική ασπίδα. Ο άγιος φέρει πολυτελή θώρακα με πυκνές χρυσογραφίες κάτω από τόν όποιο διακρίνεται χειριδωτός, βαθυπράσινος χιτώνας. Πλατύς κόκκινος μανδύας, πού είναι ριγμένος στόν άριστερό ώμο πέφτει πίσω του, αναδεικνύοντας τό λεπτό σώμα του πολεμιστή. Στά πόδια του φοράει ψηλές, μελιτζανί κάλτσες (δρομίδες) καί περικνημίδες πράσινες.

Σύμφωνα μέ τά στοιχεία του βίου του⁴⁷ ο άγιος Αρτέμιος ύπήρξε στά χρόνια του Μεγάλου Κωνσταντίνου ανώτατος άξιωματούχος στην πόλη της Αλεξανδρείας. Μαρτύρησε στην Αντιόχεια, όπου έσπευσε γιά νά παρέμβει στόν διωγμό των Χριστιανών από τόν Ιουλιανό τόν Παραβάτη. Η μνήμη του ως μεγαλομάρτυρος έορτάζεται την 20 Οκτωβρίου.

Ο άγιος Αρτέμιος στην εικόνα της Μονής Βατοπαιδίου εικονίζεται ως πολεμιστής καί όχι ως μάρτυς, ακολουθώντας παλαιολόγια πρότυπα. Ως στρατιωτικός άγιος απεικονίζεται στην Timotesubani της Γεωργίας (πρώτο τέταρτο 13ου αιώνα), στόν Άγιο Νικόλαο Manastir (1271) κοντά στό Prilep, στόν ναό του Πρωτάτου στό Άγιον Όρος (γύρω στά 1290), στόν Άγιο Νικόλαο Όρφανό Θεσσαλονίκης (1315-1320), στην Rešava της μεσαιωνικής Σερβίας (1407-1418)⁴⁸ κ.ά., ενώ ως μάρτυς στό παρεκκλήσιο του Αγίου Γεωργίου στην Μονή Αγίου Παύλου (1535), στό καθολικό της Μονής Διονυσίου (1547)⁴⁹ κ.ά.

Τό πρόσωπό του δέν ακολουθεί τόν καθιερωμένο προσωπογραφικό τύπο, σύμφωνα μέ τόν όποιο «ο Αρτέμιος όμοιος του Χριστού τό είδος»⁵⁰, αλλά διαφοροποιείται καθώς είναι λεπτό καί μακρόστενο, όπως σέ μεταγενέστερες απεικονίσεις του⁵¹.

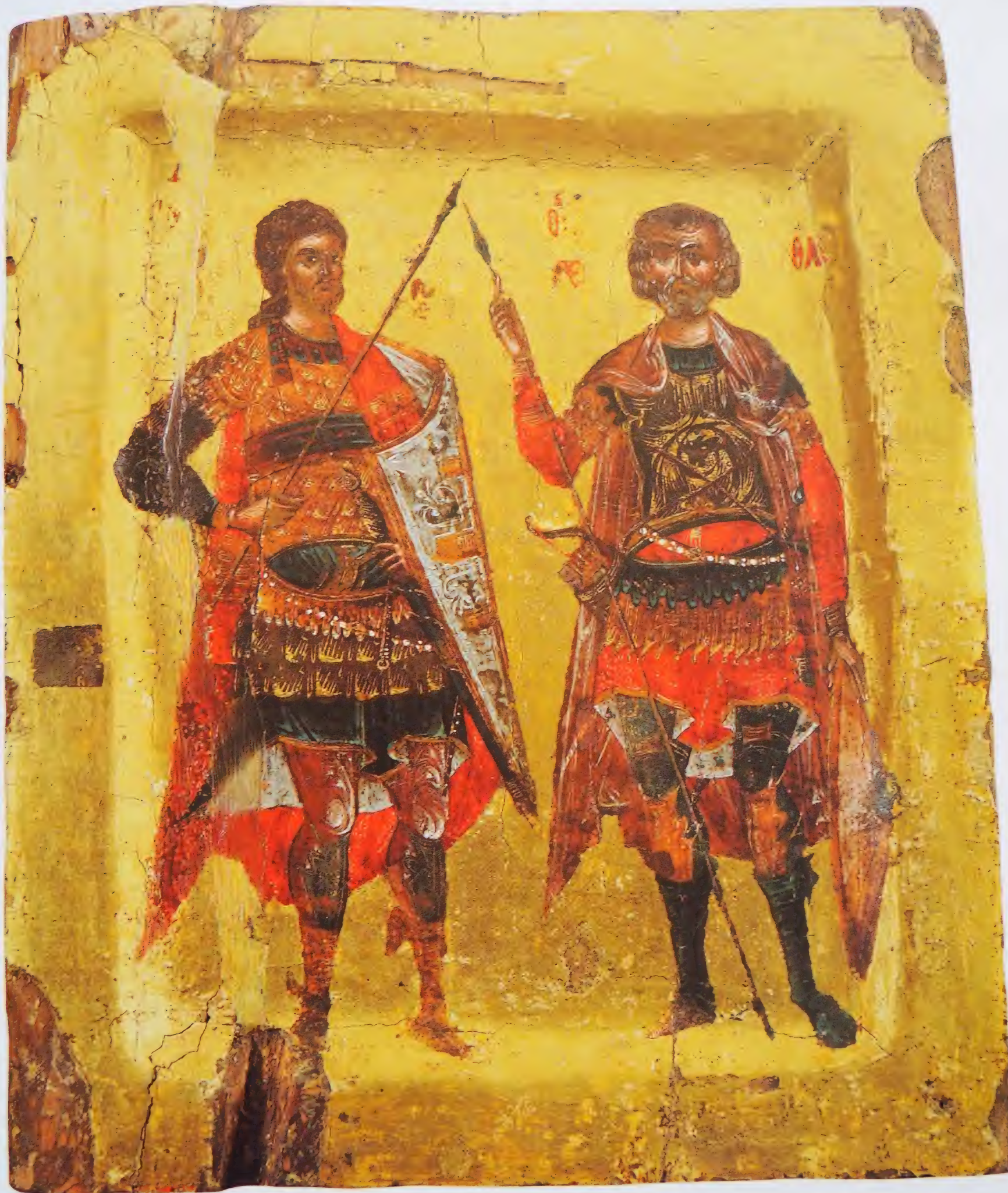
Ο άγιος Αρέθας εικονίζεται επίσης όρθιος, μετωπικός, μέ άμελή άντικίνηση. Μέ τό δεξιό χέρι κρατάει δόρυ, ενώ μέ τό άριστερό κυκλική ασπίδα. Φοράει βαθυγάλαζο θώρακα μέ χρυσογραφίες κάτω από τόν όποιο διακρίνεται ο κόκκινος, κοντός χειριδωτός χιτώνας. Μανδύας χρώματος μελιτζανί, ριγμένος στους δύο ώμους, πέφτει πίσω του πλαισιώνοντας τό σώμα του. Στά πόδια φοράει ψηλές κάλτσες καί επιγονατίδες πού καλύπτουν καί τούς μηρούς. Πάνω στό χρυσό βάθος αναπτύσσεται ή δηλωτική της ταυτότητας του άγίου επιγραφή: Ο [ΑΓΙΟΣ] [Α]ΡΕΘΑΣ.

Ο άγιος Αρέθας, σύμφωνα μέ τά στοιχεία του βίου του, έζησε τόν 6ο αιώνα στην πόλη Νεγρά της Αιθιοπίας, όπου σέ προχωρημένη ήλικία έμαρτύρησε⁵². Η μνήμη του ως μεγαλομάρτυρος τιμάται την 24η Οκτωβρίου.

Ο άγιος Αρέθας στην εικόνα της Μονής Βατοπαιδίου, ακολουθώντας παλαιολόγια πρότυπα, όπως είναι ή περίπτωση του άγίου Νέστορα στόν ναό του Αγίου Νικολάου Όρφανού Θεσσαλονίκης⁵³, εικονίζεται ως πολεμιστής καί όχι ως μάρτυρας. Ως πολεμιστής απεικονίζεται γιά πρώτη φορά στην Dečani της μεσαιωνικής Σερβίας (μέσα 14ου αϊ.) καί αργότερα στην Rešava της μεσαιωνικής Σερβίας (1407-1418)⁵⁴, ενώ ως μάρτυς, -εικονογραφικός τύπος μέ τόν όποιο φαίνεται πώς απεικονίζεται συνηθέστερα από τόν 11ο αιώνα- στόν ναό του Πρωτάτου (γύρω στά 1290), στην Psaca της μεσαιωνικής Σερβίας (1365-1371), στό καθολικό της Μονής Δοχειαρίου (1568)⁵⁵ κ.ά.

Τό πρόσωπό του είναι πλατύ μέ κοντή γενειάδα καί μαλλιά πού φτάνουν ως την βάση του κρανίου. Τά προσωπογραφικά αυτά χαρακτηριστικά δέν άνταποκρίνονται μέ αυτά των απεικονίσεων πού προαναφέραμε, όπου τό πρόσωπό του είναι μακρόστενο μέ μακριά γενειάδα, σύμφωνα άλλωστε, καί μέ τά φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά πού δίνει καί ο Διονύσιος ο έκ Φουρνά⁵⁶.

Συμπερασματικά, ή εικόνα της Μονής Βατοπαιδίου είναι έργο ενός καλλιτέχνη ο όποιος στην εικονογραφία ακολουθεί πρότυπα της τέχνης των Παλαιολόγων, ενώ προσωπογραφικά διαφοροποιείται από τούς παραδεδομένους φυσιογνωμικούς τύπους του άγίου Αρτεμίου καί άγίου Αρέθα. Καλλιτεχνικά μέ τόν ζωγραφικά άμελή τρόπο στην απόδοση του προσώπου, την ένταση στην φωτοσκίαση, τά ελεύθερα γραμμικά φώτα καί την χαλαρή έκφραση αντιπροσωπεύει την δραστηριότητα ενός έπαρχιακού έργαστηρίου της Μακεδονίας κατά τό πρώτο ήμισυ του 15ου αιώνα⁵⁷.



Εἰκ. 170. Ἅγιος Ἀρτέμιος καὶ ἅγιος Ἀρέθας. Πρῶτο μισό 15ου αἰώνα.

58. Ο ἅγιος Ἰωαννίκιος, ἅγιος Σάββας, ἅγιος Παχώμιος,
ἅγιος Ἐφραίμ ὁ Σϋρος (40x27,5 ἐκ.)

Οἱ τέσσερις ἅγιοι μοναχοὶ Ἰωαννίκιος, Σάββας, Παχώμιος, καὶ Ἐφραίμ, παριστάνονται ὁλόσωμοι σὲ μία εἰκόνα ὁριζόντιου σχήματος μέ πλατὺ αὐτόξυλο πλαίσιο (εἰκ. 171). Μὲ χειρονομίες καὶ στάσεις ρυθμικά ἀλληλένδετες, ἡ παρατακτικὴ τους διάταξη ἀποκτᾷ ρυθμό, καθὼς ὁ ἅγιος Ἰωαννίκιος εἶναι ἐλαφρὰ στραμμένος πρὸς τὸν ἅγιο Σάββα, πού ἀπεικονίζεται μετωπικός, ἐνῶ οἱ δύο τελευταῖοι κλίνουν ἐλαφρὰ ὁ ἓνας πρὸς τὸν ἄλλον. Ὁφείλουμε νὰ σημειώσουμε ὅτι εἰκόνες ὁριζόντιου σχήματος μέ παρατακτικὴ διάταξη τῶν ἁγίων δὲν ἀπαντοῦν συχνά. Τό σχῆμα αὐτό καὶ ἡ διάταξη τῶν ἁγίων ἐπιλέγεται, συνήθως, γιὰ τὴν ἀπεικόνιση τῶν πέντε μαρτύρων τῆς Σεβάστειας, ὅπως στίς εἰκόνες τῆς Μονῆς Μεγίστης Λαύρας (τέλος 11ου-ἀρχές 12ου αἰώνα), τῆς Μονῆς Βατοπαπαιδίου (εἰκ. 150) καὶ τῆς Μονῆς Χιλανδαρίου (γύρω στὰ 1400)⁵⁸, ἐνῶ σπανιότερα μπορεῖ νὰ συγκεντρώνει καὶ ομάδες ἄλλων ἁγίων, ὅπως στὴν εἰκόνα τῶν τεσσάρων στρατιωτικῶν ἁγίων τῆς Μονῆς Χιλανδαρίου (1680/ 1681), ἀλλὰ καὶ στὴν εἰκόνα μέ μορφές ἁγίων μοναχῶν (τρίτο τέταρτο 17ου αἰώνα) τῆς Μονῆς Παντοκράτορος⁵⁹. Τό σχῆμα αὐτό καὶ ἡ θεματικὴ του ἀπορρέει ἀπὸ τὴν ἀπεικόνιση σὲ συνεχῇ, παρατακτικὴ σειρὰ, ἐν εἵδει ἀνεξαρτήτου πίνακος, ἁγίων μοναχῶν στὴν μνημειακὴ ζωγραφικὴ, ὅπως στὸν Χριστὸ Βεροίας (1315), στὸ καθολικὸ τῆς Μονῆς Χιλανδαρίου (1321/22), στὸν Ἅγιο Νικόλαο Ὁρφανό κ.ἄ.⁶⁰.



Εἰκ. 171. Ο ἅγιος Ἰωαννίκιος, ἅγιος Σάββας, ἅγιος Παχώμιος, ἅγιος Ἐφραίμ ὁ Σϋρος.
Πρῶτο μισό 15ου αἰώνα.



Εἰκ. 171. Ὁ ἅγιος Ἰωαννίκιος, ἅγιος Σάββας

Τά γράμματα τῶν συνοδευτικῶν ἐπιγραφῶν τῶν ἀπεικονιζομένων μοναχῶν ἔχουν στήν πλειοψηφία τους ἐκπέσει, ὥστόσο ἡ ἐνδυμασία τους καί τά προσωπογραφικά τους χαρακτηριστικά μᾶς ἐπιτρέπουν τήν ἀναγνώρισή τους. Πρῶτος, ὁ ἅγιος Ἰωαννίκιος εἰκονίζεται γέρων, μακρυγένης, ἀνυπόδητος μέ κοντό, λαδί χιτῶνα, καί σταυροφόρο ράβδο στό χέρι, χαρακτηριστικά πού ἀναφέρονται στήν περιγραφή τοῦ Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ⁶¹ καί ἐπαναλαμβάνονται στήν τοιχογραφία τῆς Τράπεζας τῆς Λαύρας (1535–1541) καί τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Διονυσίου στά 1547. Ὁ ἀνάλαβος μπροστά στό στήθος δείχνει ὅτι εἶναι μεγάλοςχημος μοναχός⁶². Στό χέρι του κρατάει εἰλητάριο μέ τήν ἐπιγραφή: ΚΑΠΝΟC ΤΟ CΜΗΝΟC Τ(ΩΝ) / ΜΕΛΙC [CΩΝ ΕΚΤΡ/Ε]ΠΕΙ Ψ[ΑΛ]/ΜΩΔΙΑ ΔΕ / ΔΑΙΜΟΝΩΝ / Τ(ΗΝ) C(ΦΗ)ΚΙΑΝ. Ἀκολουθεῖ ὁ ἅγιος Σάββας (εἰκ. 173) μέ μοναχικά ἐνδύματα καί κλειστό εἰλητάριο στά χέρια. Φοράει μακρύ, χειριδωτό χιτῶνα, ἀνάλαβο καί κουκούλιο. Ὁ ἅγιος ταυτίζεται εὐκολά ἀπό τά λιγοστά γκριζόλευκα μαλλιά καί τήν χαρακτηριστική κοντή διχαλωτή γενειάδα⁶³, ὅπως καί στίς τοιχογραφίες τοῦ Χριστοῦ Βεροίας στά 1314/5, τοῦ Ἀγίου Νικολάου τοῦ Ὁρφانوῦ (1310–1320), τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Παντοκράτορος (1360–1370), τῆς Τράπεζας τῆς Μονῆς Φιλοθέου στά 1540, τῆς Τράπεζας τῆς Μονῆς Σταυρονικήτα στά 1545/6 καί τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Διονυσίου στά 1547 κ.ἄ.⁶⁴. Στήν συνέχεια εἰκονίζεται ὁ ἅγιος Παχώμιος ([Ο ΑΓΙΟC] ΠΑΧΩ[ΜΙΟC]), γέρων, ὀξυγένης, μέ μοναχικά ἐνδύματα μέ κουκούλιον στήν κεφαλή (εἰκ. 172), ὁ ὁποῖος ἐνῶ εὐλογεῖ μέ τό δεξιό χέρι κρατάει μέ τό ἄλλο ἀνοιχτό εἰλητάριο μέ δυσδιάκριτη ἐπιγραφή⁶⁵. Τά συγκεκριμένα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά τοῦ ἁγίου ἀκολουθοῦν ἕνα πρότυπο πού ἀπαντᾷ ἀπό τόν 11ο αἰῶνα στά ψηφιδωτά τοῦ Ὁσίου Λουκά καί τῆς Νέας Μονῆς τῆς Χίου⁶⁶. Τελευταῖος παριστάνεται ὁ ἅγιος Ἐφραίμ ὁ Σῦρος γέρων, μέ λίγα γένια, ἀκολουθώντας τήν περιγραφή τοῦ Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ⁶⁷. Φοράει καί αὐτός κουκούλιον στήν κεφαλή, καί ἐνῶ εὐλογεῖ κρατάει ἀνοιχτό εἰλητάριο μέ τήν χαρακτηριστική γιά τίς παραστάσεις του ἐπιγραφή: [ΠΑΡΡΗCΙΑ] / ΓΕΛ[Ω]ΤΙ CΥ/ ΓΚΕ-ΚΡΑΜ/ΕΝΗ ΨΥΧ(Α)C/ ΑΠΟ ΓΕΙC ΕΥΧΕΡ/ΩC ΚΑΤΑ/CΤΡΕΦΕΙ. Ἀντίστοιχες ἀπεικονίσεις τοῦ ἁγίου συναντᾶμε στίς τοιχογραφίες τοῦ ναοῦ τοῦ Πρωτάτου (γύρω στά 1290), τοῦ Staro Nagoričino (1316–1318), τοῦ Παλαιοῦ Καθολικοῦ τῆς Μονῆς Ξενοφώντος στά 1544, τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Διονυσίου στά 1547, καθώς καί τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ στίς Καρυές στά 1711 κ.ἄ.⁶⁸.

Τά πρόσωπα τῶν εἰκονιζομένων ἁγίων, ἀποδίδονται ζωγραφικά μέ ἔνταση στήν σχέση φωτός σκιάς, μέ κηλίδες φωτός πού ἀντιφεγγίζουν καί οἱ ὁποῖες στό μέτωπο τοῦ ἁγίου Σάββα διατάσσονται γεωμετρικά (εἰκ. 172, 173). Ἡ κόμη καί ἡ γενειάδα διακρίνεται γιά τήν φλογόσχημη γραμμική διατύπωση σέ τόνους τοῦ γκριζοπράσινου, ἐνῶ ἡ πτυχολογία ὀργανώνεται σέ πλατιά, κάθετα, φωτεινά ἐπίπεδα μέ πτυχές εὐθύγραμμης καί ἄκαμπτης δωρικῆς σαφήνειας. Ἀνάλογη ζωγραφική διατύπωση στήν ἀπόδοση τοῦ προσώπου παρατηρεῖται στούς ἀποστόλους πού πλαισιώνουν τήν Παναγία Ὁδηγήτρια ἀμφιπρόσωπης εἰκόνας τῶν ἀρχῶν τοῦ 15ου αἰῶνα στήν Μονή Παντοκράτορος καί στίς τοιχογραφίες τῶν μέσων τοῦ 15ου αἰῶνα τῆς Μονῆς Lešani στήν Ἀχρίδα (1451/52)⁶⁹.

Σέ ἐκφραστικό ἐπίπεδο τά πρόσωπα εἶναι ρυτιδωμένα καί τραχειά, μέ μάτια μικρά, χωμένα βαθιά στίς κόγχες, δίνουν τήν ἐντύπωση ὅτι εἶναι «σκαμμένα» ἀπό τίς στερήσεις τῆς ἐρήμου καί τήν πνευματική ἄσκηση.

Τά προσωπογραφικά, τεχνικά χαρακτηριστικά, ὅπως καί ὁ ἐξπρεσιονιστικός χαρακτήρας τῆς ζωγραφικῆς τοῦ ἁγίου Ἰωαννικίου, τοῦ ἁγίου Ἐφραίμ καί κυρίως τοῦ ἁγίου Σάββα συνιστοῦν μέσα στό πρῶτο μισό τοῦ 15ου αἰῶνα ἐπαρχιακές ἐκφράσεις πού ἀπηχοῦν τήν ζωγραφική ἐργαστηρίων τῆς Μακεδονίας κατά τήν ὕστερη περίοδο τῶν Παλαιολόγων, ὅπως εἶναι οἱ τοιχογραφίες τῆς Παλαιᾶς Μητροπόλεως Ἐδέσσης, οἱ τοιχογραφίες τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Παντοκράτορος Ἀγίου Ὁρους (1360–1370) κ.ἄ.⁷⁰.





59. Ὁ ἅγιος Συμεών ὁ Στυλῖτης
καί ὁ ἅγιος Δαβίδ ὁ ἐν Θεσσαλονίκῃ (40x26 ἐκ.)

Στὴν ἐπόμενη εἰκόνα παριστάνονται δύο ἅγιοι τῶν ὁποίων ὁ ἀσκητικὸς βίος παρουσιάζει πολλές ἀντιστοιχίες. Ὁ ἅγιος Συμεών ὁ Στυλῖτης καὶ ὁ ἅγιος Δαβίδ ὁ ἐν Θεσσαλονίκῃ ἀπεικονίζονται μετωπικοί, ὁ ἓνας δίπλα στὸν ἄλλο. ἐνῶ οἱ στάσεις καὶ οἱ χειρονομίες τους δημιουργοῦν ἓνα κλειστό σχῆμα ἐπικαινώνιας (εἰκ. 174). Ἡ ἀντιστοιχία στὴν κοινὴ ἀπεικόνιση τῶν δύο αὐτῶν ἁγίων εἶναι φανερὴ. Ὁ κορμὸς τοῦ δέντρου στὸν ὅσιο Δαβίδ ἀντιστοιχεῖ στό στῦλο τοῦ Συμεών τοῦ Στυλῖτη, ἐνῶ ὁ ἀσκητικὸς βίος καὶ τῶν δύο ἐπέβαλε νὰ παραμένουν στὴν θέση τους ἀδιαφορώντας γιὰ τίς καιρικὲς ἀντιξοότητες.

Ὁ ἅγιος Συμεών παριστάνεται ὡς τὴν μέση πάνω στό στῦλο τῆς πνευματικῆς καὶ σωματικῆς ἀθλήσεως, προστατευόμενος ἀπὸ χαμηλὸ κιγκλίδωμα (εἰκ. 175). Τὸν συνοδεύει ἡ ἐπιγραφή Ο ΑΓΙΟΣ / ΣΥΜΕΩΝ. Ὁ στῦλος ἀποδίδεται ὡς μαρμάρινος κίονας μέ τεκτονικὸ πυραμοειδὲς κιονόκρανο, ἐνῶ ὁ ἅγιος μέ ἄσπρα μαλλιά καὶ κοντὴ σγουρὴ γενειάδα φορεῖ στὴν κεφαλὴ τὸ μοναχικὸ κουκούλιο καὶ κρατᾷ σταυρὸ μαρτυρίου. Μέ τὸ ὄνομα Συμεών ἐορτάζουν δύο ἅγιοι στυλίτες⁷¹, ὁ Πρεσβύτερος, γνωστός καὶ ὡς Στυλῖτης, ἀλλὰ καὶ Συμεών ὁ τῆς Μάνδρας, καὶ ὁ Νεώτερος, πού ἀκολούθησε τὸ παράδειγμα τοῦ προηγούμενου καὶ ἐπιγράφεται συνήθως ὡς ὁ Συμεών ὁ ἐν τῷ Θαυμαστῷ Ὄρει. Τὰ πορτραῖτα τους στὴν βυζαντινὴ τέχνη εἶναι ἄφθονα, ἐνῶ ἡ εἰκονογραφία καὶ τὰ φυσιογνωμικά τους χαρακτηριστικά, δὲν προσφέρουν στοιχεῖα διάκρισης, καθὼς τὰ ἄσπρα γένια καὶ μαλλιά πού ἀποδίδουν τὰ χαρακτηριστικά τοῦ Πρεσβύτερου ἀπαντοῦν ἀργότερα καὶ στίς μορφές τοῦ Νεώτερου, ἐνῶ τὸ κουκούλιο πού χαρακτηρίζει ἀρχικά τὸν Νεώτερο, υἱοθετεῖται στὴν συνέχεια καὶ γιὰ τὸν Πρεσβύτερο⁷².

Ὁ ἅγιος Δαβίδ ἀπεικονίζεται ἐπίσης ὡς τὴν μέση, πάνω στά κλαδιὰ ἐνός πλούσιου σέ φυλλώματα δέντρου (εἰκ. 176), προφανῶς μιᾶς ἀμυγδαλιάς, ὅπως μᾶς παραδίδει ὁ βίος του⁷³. Ὁ δενδρίτης ἅγιος τῆς Θεσσαλονίκης εἶναι ντυμένος μέ μοναχικά ἐνδύματα, ἐνῶ ἡ γενειάδα του εἶναι ἰδιαιτέρως μακριά, ὅπως ἀναφέρουν ἄλλωστε τὰ κείμενα τοῦ βίου του, ἀλλὰ καὶ ἡ Ἑρμηνεία τοῦ Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ⁷⁴. Τὸν συνοδεύει ἡ ἐπιγραφή Ο ΑΓΙΟΣ/ ΔΑ(ΒΙ)Δ/ Ο ΕΝ ΘΕΣΣΑ/ΛΟΝΙ/ΚΗ. Στὴν βυζαντινὴ τέχνη ἡ ἀπεικόνιση τοῦ ἁγίου σέ δέντρο δὲν εἶναι ἰδιαίτερα διαδομένη. Τὸ παραπάνω εἰκονογραφικὸ σχῆμα ἀποτελεῖ δημιουργία τῶν χρόνων τῶν Παλαιολόγων, ὅπως φανερώνουν οἱ τοιχογραφίες στό παρεκκλήσιο τῆς Μονῆς τῆς Χώρας στὴν Κωνσταντινούπολη (1318-1321), στὸν Προφῆτη Ἡλία Θεσσαλονίκης (1360-1370) καὶ στό Παλαιὸ Καθολικὸ τῆς Μονῆς Μεταμορφώσεως τῶν Μετεώρων (1484)⁷⁵.

Ἀπὸ τεχνικὴ καὶ τεχνοτροπικὴ ἄποψη οἱ μορφές τῶν ἁγίων εἶναι ἄσαρκες καὶ ἐπίπεδες, μέ πρόσωπα τραχιὰ, σκαμμένα ἀπὸ τὴν πνευματικὴ ἄσκηση (εἰκ. 175, 176), κρατώντας μνήμες ἀπὸ τὴν καλλιτεχνικὴ παράδοση τῆς λεγόμενης Μακεδονικῆς σχολῆς. Αὐτὸ μπορούμε νὰ τὸ διαπιστώσουμε συγκρίνοντας τίς μορφές τοῦ ἁγίου Συμεών καὶ τοῦ ἁγίου Δαβίδ μέ τίς ἀντίστοιχες μορφές τοῦ Πρωτάτου (γύρω στά μέσα τοῦ 15ου αἰώνα, περίοδο κατὰ τὴν ὁποία παρατηρεῖται στὴν μνημειακὴ ζωγραφικὴ τοῦ Ἁγίου Ὅρους καὶ μάλιστα στίς χαμένες τοιχογραφίες τοῦ παλίου καθολικοῦ τῆς Μονῆς τοῦ Ἁγίου Παύλου (1447), ἐπιστροφή σέ εἰκονιστικούς τύπους καὶ καλλιτεχνικούς τρόπους τῆς «Μακεδονικῆς σχολῆς»⁷⁷.

60. Ἅγιος Ἰωάννης ὁ τῆς Κλίμακος (43x30 ἐκ.)

Ὁ ἅγιος Ἰωάννης τῆς Κλίμακος εἰκονίζεται γέρων μέ λευκά μαλλιά καὶ μακριὰ γενειάδα (εἰκ. 177), ὅπως ἀκριβῶς περιγράφεται στὴν Ἑρμηνεία τοῦ Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ⁷⁸. Παριστάνεται ὁλόσωμος.

Εἰκ. 174. Ὁ ἅγιος Συμεών ὁ Στυλῖτης καὶ ὁ ἅγιος Δαβίδ ὁ ἐν Θεσσαλονίκῃ. Μέσα 15ου αἰώνα.

04
04

СХ
МБ
СОН

02
0
444

02N
96962
10NI
KH





Εἰκ. 175. Ὁ ἅγιος Συμεών ὁ Στυλῖτης. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 174.
 Εἰκ. 176. Ὁ ἅγιος Δαβὶδ ὁ ἐν Θεσσαλονίκη. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 174.

Ο
Α
ΑΑΑ

Ο
ΕΝ
ΘΕ
ΕΛ
ΑΝΙ
ΚΗ



Ο
Ω
ΑΑΑ

ΟΕΝ
ΘΕΩΣ
ΑΝΘΡΩ
ΠΟΥ





ГЛ
ОД
Ю

ОТНСКА
МАКОС

АНБАИ
ЕБАИ
АВАС
ТРОУМЕ
ЕРААФ
ТРОУ
КОНЕСА
Вот

σχεδόν μετωπικός, μέ ἐλαφρά ἀντικίνηση τοῦ σώματος καί ἐνδεδυμένος μέ τήν μοναχική ἐνδυμασία. Φοράει βαθυγάλαζο χιτῶνα καί μελιτζανί μανδύα μέ ἀνοιχτοκάστανο ἀνάλαβο. Μέ τό δεξιό χέρι εὐλογεῖ, ἐνῶ μέ τό ἀριστερό κρατεῖ ἀνοιχτό εἰλητάριο μέ τήν ἐπιγραφή: ANABAINTE/TE ANABAINETE / ANABACAC / ΠΡΟΘΥΜΩC ΕΝ Κ/ΑΡΔΙΑ ΑΔΕΛΦΟΙ/... Στήν ἄνω ἀριστερή γωνία τῆς εἰκόνας, παριστάνεται τεταρτοκύκλιο οὐρανοῦ ἀπό ὅπου προβάλλουν ἀκτῖνες, ἐνῶ δεξιὰ καί ἀριστερά τῆς κεφαλῆς ἀναγράφεται: Ο ΑΓ(ΙΟC) ΙΩ(ΑΝΝΗC) Ο ΤΗC ΚΛΙΜΑΚΟC.

Ὁ ἅγιος Ἰωάννης τῆς Κλίμακος, πού ἔζησε τόν 6ο αἰῶνα, διετέλεσε γιά πολλά χρόνια ἡγούμενος τῆς Μονῆς Σινᾶ. Ἡ φήμη του στούς μοναστικούς κύκλους ὀφείλεται στό σύγγραμμά του, τήν περίφημη «Κλίμακα», ἡ ὁποία ἔγινε τό Εὐαγγέλιο τῶν ἀσκητῶν. Ἡ μνήμη του ἐορτάζεται τήν 30ήν Μαρτίου.

Ἀπό εἰκονογραφική ἄποψη⁷⁹, ἡ εἰκόνα τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου ἀκολουθεῖ εἰκονογραφικό τύπο τοῦ ἁγίου πού συναντᾶται κατὰ τόν 11ο αἰῶνα στά ψηφιδωτά τοῦ Ὁσίου Λουκά καί τῆς Νέας Μονῆς Χίου⁸⁰, ἐνῶ στόν αἰῶνα πού ἀκολουθεῖ παρουσιάζεται στίς τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Νεοφύτου τῆς Κύπρου⁸¹. Κατά τά παλαιολόγια χρόνια ὁ ἅγιος Ἰωάννης τῆς Κλίμακος ἀπαντᾷ στίς τοιχογραφίες τοῦ Πρωτάτου καί τῆς Περιβλέπτου Ἀχρίδας, στά ψηφιδωτά τῆς Παμμακαρίστου στήν Κωνσταντινούπολη⁸², καθώς καί σέ φορητή εἰκόνα τοῦ Ρωσικοῦ Μουσείου στήν Ἀγία Πετρούπολη καί σέ μία σειρά φορητῶν εἰκόνων τῆς Μονῆς Σινᾶ⁸³.

Ἀπό καλλιτεχνική ἄποψη τό πρόσωπο τοῦ ἁγίου ἀποδίδεται ζωγραφικά μέ βαθύ, λαδοπράσινο πρόπλασμό καί φωτεινές κηλίδες στό μέτωπο, στίς παρειές καί στήν ράχη τῆς μύτης. Μάλιστα, παρατηρεῖται ἔνταση στήν σχέση φωτός καί σκιᾶς, πού συντείνει καί στήν ἔμφαση τοῦ ἐκφραστικοῦ στοιχείου. Ἀνάλογη τεχνική, ἐξπρεσιονιστικοῦ χαρακτήρα, στήν ἀπόδοση τοῦ προσώπου παρατηρεῖται σέ ἔργα τῶν μέσων τοῦ 15ου αἰῶνα, ὅπως εἶναι οἱ τοιχογραφίες στό μοναστήρι Lešani τῆς Ἀχρίδος (1451/52)⁸⁴.

Ἐπίσης, ὁ χιτῶνας τοῦ ἁγίου ὀργανώνεται σέ πλατειές πτυχές, πού πέφτουν μέ δωρική σαφήνεια, ὅπως σέ εἰκόνα τοῦ πρώτου μισοῦ τοῦ 15ου αἰῶνα τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου (εἰκ. 171), ἀλλά καί σέ μορφές ὁλοσώμων ἁγίων τῆς Τράπεζας τῆς Μονῆς Ξενοφῶντος (1496–1497)⁸⁵.

Συμπερασματικά, ὁ ἅγιος Ἰωάννης τῆς Κλίμακος μέ τόν ἐξπρεσιονιστικό χαρακτήρα τῆς ζωγραφικῆς ἐντάσσεται στήν παραγωγή ἐργαστηρίου τῆς Μακεδονίας ἢ τοῦ Ἁγίου Ὁρους τῶν μέσων τοῦ 15ου αἰῶνα.

61. Ἡ Κοίμηση τῆς Θεοτόκου (110x84 ἐκ.)

Ἡ εἰκόνα τῆς Κοίμησης τῆς Θεοτόκου (εἰκ. 178) παρουσιάζει σημαντικές ἀπώλειες τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας στό δεξιό τμήμα τῆς παράστασης, στό μεγαλύτερο τμήμα τοῦ ἀριστεροῦ αὐτόξυλου πλαισίου, καθώς καί σέ ὀρισμένα σημεῖα τῆς ποδέας τῆς νεκρικῆς κλίνης.

Ἡ παράσταση τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου στήν εἰκόνα τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου υἱοθετεῖ στά βασιικά της στοιχεῖα ἓνα λιτό εἰκονογραφικό σχῆμα μέ τό ὅποιο προβάλλονται τά δύο βασικά πρόσωπα τῆς σύνθεσης, ὁ Χριστός καί ἡ Παναγία. Ὁ Χριστός, πλαισιωμένος ἀπό μία ιδιόμορφη ρομβοειδή δόξα, χωρίς ἀγγέλους, πού συνδέεται μέ τό ἡμικύκλιο τοῦ οὐρανοῦ στό ἐπάνω μέρος τῆς εἰκόνας, στέκεται μετωπικός καί κυριαρχεῖ στήν σύνθεση μέ ὑψηλή κορμοστασιά, κρατώντας τήν ψυχὴ τῆς Παναγίας σέ μορφὴ σπαργανωμένου βρέφους. Μπροστά τό σκῆνωμα τῆς Παναγίας πάνω σέ φαρδύ καί ψηλό νεκροκρέββατο μέ δύο ἀναμμένα μανουάλια. Ἐκατέρωθεν τῆς νεκρικῆς κλίνης διατάσσονται σέ δύο πυκνοὺς ὁμίλους το μέ δύο ἀναμμένα μανουάλια. Ἐκατέρωθεν τῆς νεκρικῆς κλίνης διατάσσονται σέ δύο πυκνοὺς ὁμίλους οἱ ἀπόστολοι, οἱ ὅποιοι μέ τήν στάση, τίς χειρονομίες καί τήν ἔκφραση τοῦ προσώπου ἐκφράζουν διακριτικά τήν ὁδύνη τους γιά τήν Κοίμηση τῆς Παναγίας. Πρῶτος στήν ἀριστερή ὁμάδα, δίπλα στήν κεφα-



λή της Παναγίας, είναι ο Πέτρος που κρατεί θυμιατό, ενώ στην δεξιά ομάδα, που δεν σώζεται, στά πόδια της νεκρικής κλίνης θα πρέπει να απεικονιζόταν ο Παῦλος. Από τους υπόλοιπους αποστόλους μπορούμε να αναγνωρίσουμε τον Ιωάννη που σκύβει να προσκυνήσει, τον Ανδρέα που ακολουθεί πίσω του συντετριμμένος, και τον Λουκά με την tonsura στον αριστερό ὄμιλο τῶν ἀποστόλων. Τὴν παράσταση συμπληρώνουν δύο ιεράρχες στά αριστερά, ἀπό τούς ὁποίους ὁ πρῶτος κρατάει κλειστό κώδικα, και τουλάχιστον ἀκόμα ἓνας στά δεξιά, ὅπως μαρτυροῦν τά λείψανα τῆς σωζόμενης ζωγραφικῆς. Τὸν κάμπο γεμίζουν οἱ δώδεκα ἀπόστολοι που ἔρχονται ἐκ περάτων μέσα σέ νέφη, ἀνά ἕξι σέ κάθε πλευρά, στά ὁποία προηγούνται ἄγγελοι. Στό κέντρο τοῦ ἐπάνω πλαισίου τῆς εἰκόνας ἀναγράφεται ἡ ἐπιγραφή: Η ΚΟΙΜΗΣΙΣ ΤΗΣ Θ(ΕΟΤΟ)ΚΟΥ.

Ἡ εἰκονογραφία τῆς εἰκόνας τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου φαίνεται ὅτι ἀκολουθεῖ μεσοβυζαντινό στίς βασικές τῆς ἀρχές τύπο, που ἐπιβεβαιώνει καί στούς παλαιολόγειους χρόνους⁸⁶. Ὅρισμένα θέματα τῆς εἰκονογραφίας τῆς Κοίμησης, ὅπως οἱ γυναῖκες που θρηνοῦν, τό ἐπεισόδιο τοῦ Ἰεφωνία, ἀλλά καί οἱ ἄγγελοι που προβάλλουν σέ μονοχρωμία μέσα στήν δόξα τοῦ Χριστοῦ παραλείπονται. Ἡ ἀπουσία τῶν παραπάνω θεμάτων παρατηρεῖται αὐτή τὴν ἐποχή καί στήν φορητή εἰκόνα τῆς Μονῆς τῆς Πάτμου (15ος αἰώνας). ἀλλά καί στήν παράσταση τῆς Κοίμησης που κοσμεῖ τὴν πίσω πλευρά τῆς Παναγίας τοῦ Don στήν Πινακοθήκη Tretiakon (τέλη 14ου αἰώνα)⁸⁷. Στήν εἰκόνα τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου ὁ παραπάνω χαρακτήρας ἐπιτείνεται μέ τὴν παράλειψη τῶν οἰκοδομημάτων που πλαισιώνουν συνήθως τὴν σκηνή, κενό που καλύπτεται μέ τὴν ἀπεικόνιση τοῦ θέματος τῆς ἄφιξης τῶν ἀποστόλων σέ νέφη. Τό παραπάνω θέμα, γνωστό ἤδη στά μέσα τοῦ 10ου αἰώνα ἀπό τίς τοιχογραφίες τοῦ Tokali Kilise στήν Καππαδοκία, συναντᾶται κατὰ τὸν 11ο αἰώνα στήν παράσταση τῆς Ἀγίας Σοφίας στήν Ἀχρίδα, ἀλλά καί στό λειτουργικό εἰλητάριο τοῦ Πατριαρχείου Ἱεροσολύμων, Σταυροῦ 109⁸⁸. Στά τέλη τοῦ 12ου αἰώνα ἡ ἄφιξη τῶν ἀποστόλων ἀπαντᾷ στήν φορητή εἰκόνα τῆς Παναγίας Μαυριώτισσας στήν Καστοριά, καθὼς καί στήν εἰκόνα τῆς Πινακοθήκης Tretiakon τῶν ἀρχῶν τοῦ 13ου αἰώνα⁸⁹, ἐνῶ στήν συνέχεια φαίνεται νά γνωρίζει μεγάλη διάδοση⁹⁰.

Ἀξιοσημεῖωτο χαρακτηριστικό τῆς εἰκόνας τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου ἀποτελεῖ καί τό ἰδιόμορφο σχῆμα τῆς δόξας που περιβάλλει τὴν μορφή τοῦ Χριστοῦ. Τό σύνθετο σχῆμα τῆς δόξας στίς παραστάσεις τῆς Κοίμησης τῆς Θεοτόκου εἶναι τό ἐλλειπτικό, ἐνῶ στά παλαιολόγεια χρόνια κάνουν τὴν ἐμφάνισή τους καί πιό πολύπλοκα σχήματα, ὅπως αὐτό στό Staro Nagoričino, στήν Gračanica καί στούς Ταξιάρχες τῆς Καστοριάς⁹¹. Μάλιστα, στήν περίπτωση τῆς εἰκόνας τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου ἡ δόξα τοῦ Χριστοῦ συνδέεται μέ τό ἡμικύκλιο τοῦ οὐρανοῦ, σχῆμα τό ὁποῖο συναντᾶται σέ παραπλήσια μορφή στήν τοιχογραφία τῆς Μονῆς Marko (1366–1371), κοντά στά Σκόπια, καθὼς ἐκεῖ παρουσιάζεται τό θέμα τῆς εἰσόδου τῆς ψυχῆς τῆς Θεοτόκου στίς οὐράνιες πύλες⁹². Παρόμοιο σχῆμα δόξας, που ἐμπλουτίζεται πλέον μέ πλῆθος ἀγγέλων σέ μονοχρωμία, υἱοθετεῖ καί μία εἰκόνα τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου τῶν μέσων τοῦ 16ου αἰώνα στό Πρωτᾶτο, ὅπου στό σημεῖο σύνδεσης οὐρανοῦ καί δόξας εἰκονίζεται ἡ Μετάσταση τῆς Θεοτόκου⁹³.

Ἡ σύνθεση εἶναι λιτή, ἀρχαϊκή, καθὼς ἀπουσιάζει ὁ ὄμιλος τῶν γυναικῶν καί τῶν ἀγγέλων, ἐνῶ μέ πυκνή, συμμετρική διάταξη ὁργανώνονται οἱ δύο ὄμιλοι τῶν ἀποστόλων καί ιεραρχῶν ἐκατέρωθεν τοῦ Χριστοῦ καί τῆς νεκρικής κλίνης τῆς Παναγίας. Μέ συμμετρική, ἐπίσης, διάταξη ἀναπτύσσονται οἱ ἀπόστολοι ἐκ περάτων, που εἰκονίζονται στό ἄνω τμήμα τῆς εἰκόνας. Ἀνάλογο εἰκονογραφικό καί συνθετικό σχῆμα, μέ ἔξαρση στήν παρουσία τοῦ Χριστοῦ, που ἀπεικονίζεται ὡς κάτω στά γόνατα, παρατηρεῖται σέ ἔργα τοῦ τέλους 14ου καί τοῦ πρώτου μισοῦ τοῦ 15ου αἰώνα, ὅπως εἶναι ἡ εἰκόνα τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου τῆς Συλλογῆς Tretiakon, που ἀποδίδεται στόν Θεοφάνη τὸν Ἑλληνα, καί ἡ ὁμόθεμη εἰκόνα τῆς Πάτμου⁹⁴, ἐνῶ ἔμφαση στήν παρουσία τῶν ἀποστόλων ἐκ περάτων ἐμφανίζεται σέ ρωσικές εἰκόνες τοῦ τέλους τοῦ 15ου αἰώνα τῆς σχολῆς τῆς Μόσχας⁹⁵.



Εἰχ. 179. Κοίμησις τῆς Θεοτόκου. Ἀπόστολος ἐκ περάτων. Λεπτομέρεια τῆς εἰχ. 178.



Είχ. 180. Κοίμηση τῆς Θεοτόκου. Ὁ ἅγιος Ἰωάννης ὁ Θεολόγος. Λεπτομέρεια τῆς εἰχ. 178.



Σέ προσωπογραφικό επίπεδο (εἰκ. 180, 182) οἱ μορφές ἐμφανίζονται μέ σαρκωμένα πρόσωπα, ἀδρά χαρακτηριστικά, μεγάλα μάτια μέ συγκρατημένη ἔκφραση, σχηματοποιημένη κόμη καί γενειάδα μέ πλατεῖς βοστρύχους. Τά πρόσωπα ἀποδίδονται μέ σταρένια σκιά καί περιορισμένες φωτεινές ἐπιφάνειες πού σημαίνονται μέ πλατιά γραμμικά φῶτα, ἐνῶ κόκκινες, ἀνεπαίσθητες πινελιές θερμαίνουν τήν σάρκα στίς παρειές.

Ἡ πτυχολογία, ὅπως μπορούμε νά τήν δοῦμε στόν ἀπόστολο Πέτρο καί στόν Ἰωάννη τόν Θεολόγο (εἰκ. 181) εἶναι σκληρή καί ἀναπτύσσεται σέ πλατιά φωτεινά ἐπίπεδα γεωμετρικοῦ χαρακτήρα, πού διασποῦν τήν ἐνότητα τῆς ροῆς τοῦ ἐνδύματος. Ἀντίθετα, ἡ πτυχολογία στόν Ἰωάννη τόν Θεολόγο, εἶναι πλατιά καί ἀποδίδεται πλαστικά.

Σέ προσωπογραφικό καί τεχνικό ἐπίπεδο ὁ Ἰωάννης ὁ Θεολόγος (εἰκ. 180) ἔχει τήν καταγωγή σέ ἔργα τοῦ πρώτου μισοῦ τοῦ 15ου αἰώνα, ὅπως εἶναι ἡ εἰκόνα τοῦ Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου πού προέρχεται ἀπό τήν Πάτμο(;) καί σήμερα βρίσκεται στήν Ἱερατική Σχολή τῆς Μόσχας⁹⁶. Ὡστόσο, στενότερος εἶναι ὁ σύνδεσμος μέ ἔργα τοῦ τελευταίου τέταρτου τοῦ 15ου αἰώνα, ὅπως εἶναι οἱ τοιχογραφίες τῆς Τράπεζας τῆς Μονῆς Ξενοφώντος (1497)⁹⁷. Ἐπίσης, στό ἐκφραστικό πρόσωπο τοῦ Χριστοῦ, μέ τά ἔντονα ζυγωματικά, συνεχίζονται στό δεύτερο μισό τοῦ 15ου αἰώνα φυσιογνωμικοί τύποι εἰκόνων τῆς ὑστεροπαλαιολόγειας περιόδου, ὅπως εἶναι ἡ εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορα τοῦ Μουσείου Βυζαντινοῦ Πολιτισμοῦ⁹⁸. Παράλληλα σέ ὁρισμένα πρόσωπα, ὅπως αὐτό τοῦ Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου, παρατηρεῖται ὁσμωση μέ φυσιογνωμικούς τύπους καί καλλιτεχνικούς τρόπους εἰκόνων Κρητικῆς σχολῆς τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ 15ου αἰώνα, ὅπως εἶναι ὁ ἅγιος Ἰωάννης ὁ Θεολόγος πού πλαισιώνει τήν εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ ἐνθρόνου τοῦ Ἀνδρέα Ριτζοῦ τῆς Πάτμου⁹⁹.

Ἀνακεφαλαιώνοντας, ἔχουμε τήν γνώμη ὅτι ὁ καλλιτέχνης τῆς εἰκόνας τῆς Κοίμησης τῆς Θεοτόκου μέ τό λιτό εἰκονογραφικό σχῆμα ἐνσωματώνει ἐκλεκτικά στά μέσα ἢ στό δεύτερο μισό τοῦ 15ου αἰώνα στοιχεῖα εἰκονογραφίας καί τεχνοτροπίας τῆς ὑστεροπαλαιολόγειας ζωγραφικῆς, τῆς Κρητικῆς σχολῆς καί τῆς τοπικῆς καλλιτεχνικῆς παράδοσης ἀντικλασικοῦ χαρακτήρα τοῦ 15ου αἰώνα.

62. Άγιος Εὐθύμιος (45x33 εκ.)

Δύο εικόνες, τοῦ ἁγίου Εὐθυμίου καὶ τοῦ ἁγίου Σάββα ἀνήκουν στοῦ ἴδιου σύνολου καὶ εἶναι ἔργο τοῦ αὐτοῦ καλλιτέχνη (εἰκ. 184). Ὁ ἅγιος Εὐθύμιος εἰκονίζεται στηθαῖος καὶ μετωπικός. Τό πρόσωπό του εἶναι τριγωνικό, ἄσαρκο ἀπό τόν σωματικό κάματο καὶ τήν πνευματική ἀσκήση, μέ λίγα κοντά μαλλιά, ὑψηλό ρυτιδωμένο μέτωπο καὶ μακριά ὀξύληκτη γενειάδα. Εἶναι ἐνδεδυμένος μέ τό ἔνδυμα τοῦ μοναχοῦ καὶ κρατάει μέ τό ἀριστερό χέρι ἐνεπίγραφο εἰλητάριο, ἐνῶ μέ τό δεξιό εὐλογεῖ. Στοῦ εἰλητάριου εἶναι ἀναγεγραμμένη ἡ ἀκόλουθη ἐπιγραφή: ΤΟ ΤΗΣ ΓΛΗΣ ΣΚΥΒΑΛΟΝ ΑΓΑΠΗΤΕ ΜΟΙ. Φέρει ἐγχάρακτο φωτοστέφανο πάνω στοῦ χρυσό βάθος, ἐνῶ ἐκατέρωθεν τῶν ὤμων ἀναπτύσσεται ἡ ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟΣ) ΕΥΘΥΜΙΟΣ.

Ἡ εἰκόνα διατηρεῖται σέ καλή κατάσταση, ἔχει ὁμως ἀποκοπεῖ τό ἄνω πλαίσιο, προκειμένου νά προσαρμοστεῖ σέ νεώτερη ἀπό τήν ἀρχική θέση.

Ὁ ἅγιος Εὐθύμιος, ὁ ὁποῖος στά κείμενα ἀναφέρεται ὡς μέγας, συμπεριλαμβάνεται ἀνάμεσα στούς πύο δημοφιλεῖς μοναστικούς ἁγίους τοῦ πρώιμου ἀσκητισμοῦ τῆς ἀνατολῆς¹⁰⁰. Ἡ ζωή καὶ ἡ δράση του, πού ἐκτείνεται ἀπό τό τελευταῖο τέταρτο τοῦ 4ου ἕως τό τρίτο τέταρτο τοῦ 5ου αἰῶνα, τοποθετεῖται κοντά στά Ἱεροσόλυμα καὶ θεωρεῖται ὡς ὁ πατέρας τοῦ παλαιστινιακοῦ μοναχισμοῦ. Ὁ ἅγιος Εὐθύμιος, τοῦ ὁποῖου ἡ μνήμη ἐορτάζεται στίς 20 Ἰανουαρίου, ὑπῆρξε ἀπό τούς ἐνθερμους ὑποστηρικτάς τοῦ δόγματος τῶν δύο φύσεων τοῦ Χριστοῦ, ὅπως αὐτό διατυπώθηκε στήν Σύνοδο τῆς Χαλκηδόνος τό 451.

Ἡ παλαιότερα μνεῖα γιά τά προσωπογραφικά χαρακτηριστικά τοῦ ἁγίου περιέχεται στοῦ βίου του, γραμμένο ἀπό τόν Κύριλλο τόν Σκυθοπολίτη τόν 6ο αἰῶνα. Ἔτσι, πληροφοροῦμεθα γιά τόν ἅγιο Εὐθύμιο ὅτι: «ἦν τό εἶδος αὐτοῦ ἀγγελικόν, ἡ ἔξις ἄπλαστος, τό ἦθος πραῦτατον. Ἡ δέ φαινομένη τοῦ σώματος αὐτοῦ ὄψις στρογγυλοειδής τε ὑπῆρχεν καὶ φαιδρά καὶ λευκή καὶ εὐόμματος· ἦν δέ ὑποκόλοβος τήν ἡλικίαν καὶ ὀλοπόλιος ἔχων τόν πῶγωνα μέγαν καὶ φθάνοντα ἕως τῆς κοιλίας καὶ ἀσινή πάντα τά μέλη αὐτοῦ»¹⁰¹. Τά βασικά αὐτά φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά τοῦ ἁγίου περιέχονται καὶ στήν Ἑρμηνεία τοῦ Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, ὅπου περιγράφεται ὡς «γέρων φαλακρός, μακράν ἔχων τήν γενειάδα ἕως τούς μηρούς»¹⁰².

Μία ἀπό τίς παλαιότερες ἀπεικονίσεις τοῦ ἁγίου εἶναι αὐτή πού σώζεται στίς τοιχογραφίες τῆς Santa Maria Antiqua στήν Ρώμη (ἀρχές 8ου αἰῶνα). Στούς κατοπινούς αἰῶνες θά ἀπεικονιστεῖ μέ ἰδιαίτερη συχνότητα σέ εἰκονογραφημένα χειρόγραφα, σέ ἔργα μνημειακῆς ζωγραφικῆς καὶ σέ φορητές εἰκόνες¹⁰³, ὡς εἰκαστική ἔκφραση τῆς τιμῆς μέ τήν ὁποία ἡ ἐκκλησία περιβάλλει τόν ἅγιο. Ἀπό τίς γνωστές ἀπεικονίσεις τοῦ ἁγίου τήν περίοδο τῶν Μακεδόνων, Κομνηνῶν καὶ Παλαιολόγων ἀναφέρω, μεταξύ πολλῶν παραδειγμάτων, τό πορτραῖτο του στόν Κώδικα 43 τῆς Μονῆς Σταυρονικήτα, στό Μηνολόγιο τοῦ Βασιλείου τοῦ Β', στήν Ἁγία Σοφία Θεσσαλονίκης, στόν Ὅσιο Λουκά Φωκίδος, στήν Νέα Μονή Χίου, στήν Παναγία Ἀσίνου καὶ στόν Ἅγιο Νεόφυτο Πάφου στήν Κύπρο, στούς Ἁγίους Ἀναργύρους Καστοριάς, στήν Πάτμο, στήν Mileševa τῆς μεσαιωνικῆς Σερβίας, στό Πρωτάτο, στήν Μονή τῆς Χώρας καὶ στήν Μονή Παμμακαρίστου στήν Κωνσταντινούπολη, στόν Ἅγιο Εὐθύμιο Θεσσαλονίκης, στήν Dečani καὶ στό Lesnovo τῆς μεσαιωνικῆς Σερβίας, στήν Μονή Παντοκράτορος Ἁγίου Ὁρους, κ.ἄ.¹⁰⁴.

63. Άγιος Σάββας (39x33 εκ.)

Στήν εἰκόνα τοῦ ἁγίου Σάββα ὁ ἅγιος εἰκονίζεται, στηθαῖος, μετωπικός (εἰκ. 184). Εἶναι ἐνδεδυμένος μέ τό ἔνδυμα τοῦ μοναχοῦ καὶ κρατάει μέ τό ἀριστερό χέρι ἀνοιχτό εἰλητάριο, ἐνῶ μέ τό δεξιό εὐλογεῖ. Στοῦ εἰλητάριου εἶναι ἀναγεγραμμένη ἡ ἀκόλουθη ἐπιγραφή: ΤΥ/ΦΩ[N]ΜΑΡΑΙΝΕΙ / ΤΟ ΔΡΟΣΩΔΕΣ /







ΤΩΝ ΦΥΛΛ(ΩΝ)/, ΤΥΦΟΣ ΔΕ ΤΕ/ΦΡΕΙ ΤΗΣ ΨΥ/ΧΗΣ ΛΑΜΠΗ[ΔΟΝΑ]. Φέρει ἐγχάρακτο φωτοστέφανο πάνω στο χρυσό βάθος τῆς εἰκόνας, ἐνῶ ἐκατέρωθεν τῶν ὤμων ἀναπτύσσεται ἡ ἐπιγραφή Ο ΑΓ(ΙΟΣ) ΣΑΒΑΣ.

Ἡ εἰκόνα διατηρεῖται σέ καλή κατάσταση καί μόνο ἔχουν ἀποκοπεῖ τό ἄνω καί κάτω αὐτόξυλο πλαίσιο, προκειμένου ἡ εἰκόνα νά προσαρμοσθεῖ στήν νέα ἀπό τήν ἀρχική της θέση.

Εἰκ. 183. Ὁ ἅγιος Εὐθύμιος. Τέλος 15ου αἰώνα.

Εἰκ. 184. Ὁ ἅγιος Σάββας. Τέλος 15ου αἰώνα.

Ὁ ἅγιος Σάββας ὁ ἡγιασμένος (439-532), κορυφαῖος ἐκπρόσωπος τοῦ μοναχικοῦ βίου τῆς Παλαιστίνης κατὰ τὸν 5ο καὶ 6ο αἰώνα, συνδέεται μέ τόν Μεγάλο Εὐθύμιον, καθ' ὅσον ἐμόνασε γιά κάποιο διάστημα στήν Μονή τοῦ ἁγίου στά Ἱεροσόλυμα. Ἔχει συνδέσει τό ὄνομά του μέ τήν ὁμώνυμη Λαύρα τήν ὁποία καί ἱδρυσε. Ἡ μνήμη του ἐορτάζεται στίς 5 Δεκεμβρίου¹⁰⁵.

Στήν «Ἑρμηνεία» τοῦ Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ¹⁰⁶ ὁ ἅγιος περιγράφεται ὡς «γέρων», ἔχων τό γένειον εἰς δύο χωρισμένον καί τόν πώγωνα βαδαρόν». Τά βασικά αὐτά χαρακτηριστικά ἀναγνωρίζονται στήν εἰκόνα τῆς Μονῆς, στήν ὁποία εἰκονίζεται γέρων, μέ πλατύ σχεδόν ἀποστεωμένο πρόσωπο, φαλακρός, μέ ἐλάχιστα κοντά μαλλιά, διχαλωτή κοντή γενειάδα, ἔχοντας τό κρανίον προτεταμένο καί τό μέτωπο ἔντονα ρυτιδωμένο.

Τά προσωπογραφικά αὐτά χαρακτηριστικά τοῦ ἁγίου, ἀπαντοῦν ἤδη στό Μηνολόγιο τοῦ Βασιλείου τοῦ Β' καί στά ψηφιδωτά τοῦ Ὁσίου Λουκά Φωκίδος¹⁰⁷. Μάλιστα, στόν Ὁσιο Λουκά ὁ ἅγιος Σάββας εἰκονίζεται νά κρατάει σταυρό, παρά τό γεγονός ὅτι δέν μαρτύρησε γιά τήν πίστη του¹⁰⁸. Στίς μεταγενέστερες ἀπεικονίσεις τοῦ ἁγίου, ὅπως στίς τοιχογραφίες τοῦ Χριστοῦ Βεροίας (1314-1315), τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ὁρφανοῦ Θεσσαλονίκης (1310-1320), τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Παντοκράτορος (1360-1370)¹⁰⁹ κ.ἄ. τά προσωπογραφικά χαρακτηριστικά τοῦ φαλακροῦ ἁγίου, μέ τήν γκριζόλευκη γενειάδα καί τό κοντό διχαλωτό γένι παραμένουν ἀναλλοίωτα.

Ἡ εἰκόνα τοῦ ἁγίου Εὐθυμίου καί τοῦ ἁγίου Σάββα παρουσιάζουν κοινά τεχνικά καί τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά. Ἀπό τυπολογική ἄποψη τό σῶμα τους εἶναι πλατύ καί εὐρωστο μέ στενοῦς ὤμους. Τά πρόσωπα, μέ τήν ρόδινη σάρκα καί τίς λαδοπράσινες σκιές, ἔχουν ρυτιδωμένο μέτωπο, ἔντονα ζυγωματικά, πού τονίζονται μέ γραμμικά παράλληλα φῶτα, ἐνῶ ἡ πτυχολογία παρά τό γεγονός ὅτι ἀναπτύσσεται σέ ἐπιμέρους γεωμετρικά ἐπίπεδα μέ βαθιές πτυχές, ἐπιτρέπει τήν ἀνάδειξη τοῦ σωματικοῦ ὄγκου.

Ἀνάλογα τεχνικά χαρακτηριστικά στήν ἀπόδοση τοῦ προσώπου, ὅχι ὅμως στήν ἴδια ποιότητα, παρατηροῦνται σέ τοιχογραφίες καί εἰκόνες τοῦ τελευταίου τέταρτου τοῦ 15ου αἰώνα στήν Βέροια, ὅπως στίς τοιχογραφίες τῆς Παναγίας Παλαιοφορίτισσας, τῆς Παναγίας Γοργοεπηκόου καί σέ εἰκόνα τοῦ ἁγίου Ἀθανασίου¹¹⁰. Ἐπίσης, τό σωματικό εὖρος τοῦ ἁγίου Εὐθυμίου καί τοῦ ἁγίου Σάββα, ὁ τρόπος πού ἀναπτύσσεται ἡ πτυχολογία, ἡ τραχύτητα τῶν προσωπογραφικῶν χαρακτηριστικῶν καί ἡ ἔνταση τοῦ βλέμματος, καρπός τῆς πνευματικῆς ἄσκησης, κατατάσσουν τίς δύο εἰκόνες σέ ἀντικλασικό ρεῦμα ζωγραφικῆς ἐνός, ἴσως, τοπικοῦ ἐργαστηρίου, ἀνάλογο μ' αὐτό πού παρήγαγε τίς τοιχογραφίες τῆς Τράπεζας τῆς Μονῆς Ξενοφῶντος (1496-1497) κ.ἄ.¹¹¹. Παράλληλα, παρατηρεῖται στήν ἀπόδοση τοῦ προσώπου μιᾶ ὁσμωση μέ ἔργα Κρητικῆς σχολῆς τοῦ τέλους τοῦ 15ου αἰώνα. Αὐτό φαίνεται ἐάν συγκρίνουμε τόν ἅγιον Σάββα μέ ἀδιάγνωστο μοναχό ἐνός φύλλου τριπτύχου (γύρω στά 1500) τῆς Συλλογῆς Ρ. Ἀνδρεάδη¹¹².

Συνοψίζοντας, ἔχουμε τήν γνώμη ὅτι οἱ εἰκόνες τοῦ ἁγίου Εὐθυμίου καί τοῦ ἁγίου Σάββα εἶναι ἔργο ἐνός ἀνωνύμου ζωγράφου τοῦ τέλους τοῦ 15ου αἰώνα, ὁ ὁποῖος ἀντλεῖ ἀπό τήν παράδοση ἐργαστηρίων τῆς Μακεδονίας τοῦ 15ου αἰώνα, ἐνῶ παράλληλα διαφαίνεται ἡ ἐπαφή του μέ ἔργα τῆς Κρητικῆς σχολῆς στό τέλος τοῦ αἰώνα.

64. Χριστός Παντοκράτωρ (88x56 ἐκ.)

Ὁ Χριστός Παντοκράτωρ εἰκονίζεται σέ προτομή, εὐλογώντας μέ τό δεξιό καί κρατώντας μέ τό ἀριστερό χέρι κλειστό κώδικα (εἰκ. 185). Φοράει μελιτζανί χιτῶνα καί γκριζόμαυρο ἱμάτιο. Τό βάθος τῆς εἰκόνας εἶναι χρυσοκίτρινο καί ὁ ἔνσταυρος φωτοστέφανος, πού ἀποδίδεται προοπτικά, πορτοκαλόχρους. Πάνω στό βάθος ἀναπτύσσονται οἱ ἀκόλουθες ἐπιγραφές: Ι(ΗΣΟΥ)Σ Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ [Ο ΠΑΝ]ΤΟΚΡΑΤΩΡ.

Ἡ εἰκόνα διατηρεῖται σέ σχετικά καλή κατάσταση, παρά τήν ρηγμάτωση τοῦ ξύλου δεξιά καί τίς ἀπολεπίσεις τῆς ζωγραφικῆς καί τοῦ ὑποστρώματος ἀριστερά καί κατά τόπους στό αὐτόξυλο πλαίσιο. Μέ τίς ἀπολεπίσεις ἀποκαλύφθηκε ἡ ὑπαρξη παλαιότερου στρώματος ζωγραφικῆς, σωζόμενου σέ ἄγνωστη ἔκταση, ἀπό τό ὁποῖο διακρίνεται τό κόκκινο χρώμα τοῦ αὐτόξυλου πλαισίου, τό λαδοπράσινο τοῦ βάθους καί τό χρυσό του φωτοστεφάνου.

Ἀπό εἰκονογραφική ἄποψη ὁ ἀνώνυμος καλλιτέχνης ἀκολουθεῖ τόν καθιερωμένο ἀπό τήν παράδοση καί ἰδιαίτερα διαδεδομένο εἰκονογραφικό τύπο τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορος. Ἀπό καλλιτεχνική ἄποψη ὁ φυσιογνωμικός τύπος καί ἡ τεχνική ἀπόδοση τοῦ προσώπου μέ τίς λαδοπράσινες κοφτές σκιές καί τά γραμμικά, λαμπρά φῶτα, πού δίνουν τήν ἐντύπωση τοῦ ἐλεύθερου στιγμιαίου φωτισμοῦ, ἀνταποκρίνεται σέ φυσιογνωμικούς καί καλλιτεχνικούς τρόπους, πού ἀπαντοῦν σέ ἔργα τοῦ τελευταίου τέταρτου τοῦ 15ου αἰώνα ἐργαστηρίων τῆς Μακεδονίας, ὅπως εἶναι ἡ εἰκόνα τοῦ



Χριστοῦ Παντοκράτορα ἀπό τόν ναό τῶν Ἁγίων Θεοδώρων Βεροίας¹¹³. Κοινή, ἐπίσης, ἀνάμεσα στά δύο ἔργα εἶναι ἡ ἀντίληψη στήν ἀπόδοση τῆς πτυχολογίας μέ τά φωτεινά ἐπίπεδα σέ τόνους τοῦ αὐτοῦ χρώματος, τά ὁποῖα στήν περίπτωση τοῦ ἱματίου δίνουν τήν ἐντύπωση ὅτι ἀντιφεγγίζουν¹¹⁴.

Μετά τά παραπάνω ἔχουμε τήν γνώμη ὅτι ἡ εἰκόνα μέ τήν ἐλεύθερη τεχνική τοῦ σchioφωτισμοῦ στό πρόσωπο, πού ἔρχεται σέ ἀντίθεση μέ τήν καλλιτεχνικά ἄψογη τεχνική ἔργων τῆς Κρητικῆς σχολῆς καί τήν προοπτική ἀπόδοση τοῦ φωτοστεφάνου¹¹⁵ ἐντάσσεται σέ ἐργαστήριο τῆς Μακεδονίας τοῦ τέλους τοῦ 15ου αἰώνα.



Στόν ἄξονα τῆς εἰκόνας τῆς Δεήσεως εἰκονίζεται ὁ Χριστός ἐνθρονος σέ μεγαλύτερη κλίμακα ἀπό τίς δύο ἄλλες μορφές, τήν Παναγία καί τόν Ἰωάννη τόν Πρόδρομο (εἰκ. 186). Φοράει μελιτζανί χιτῶνα καί ἀνοιχτογάλαζο ἱμάτιο, πού σχηματίζει πλούσιο ἀπόπτυγμα πάνω στόν ἀριστερό μηρό. Εὐλογεῖ μέ τό δεξιό, ἐνῶ μέ τό ἀριστερό κρατάει κλειστό κώδικα Εὐαγγελίου μέ διάλιθη καί μαργαριτοκόσμητη στάχωση. Ὁ ξύλινος, εὐρύς σέ διαστάσεις, σταρόχρωμος, διανθισμένος μέ χρυσογραφήματα θρόνος φέρει ὑψηλό, διπλῆς καμπυλότητος ἐρεισίνωτο, πού συνηθίζεται σέ εἰκόνες Κρητικῆς σχολῆς ἀπό τόν 15ο αἰώνα.

Ἐκατέρωθεν τοῦ Χριστοῦ εἰκονίζονται ὄρθιοι, κατά τό ἥμισυ πίσω ἀπό τόν θρόνο, ἡ Παναγία καί ὁ ἅγιος Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος, σέ στάση τριῶν τετάρτων πρός τόν θεατή, δεόμενοι. Ἡ Παναγία φοράει μελιτζανί μαφόριο καί ὁ Πρόδρομος ὠχρίνο χιτῶνα καί πράσινο ἱμάτιο. Πάνω στό χρυσοῦ βάθος μόλις διακρίνεται τό κόκκινο περίγραμμα τοῦ φωτοστεφάνου τοῦ Χριστοῦ, ἐνῶ ἀπό τίς ἐπιγραφές πού συνοδεύουν τίς μορφές διασώζεται ἡ ἐπιγραφή Ο ΑΓ(ΙΟΣ) ΙΩ(ΑΝΝΗΣ) Ο ΠΡΟ(ΔΡΟΜΟΣ).

Ἡ κατάσταση τῆς εἰκόνας, πού φέρει αὐτόξυλο πλαίσιο δέν εἶναι καλή, καθὼς τό ἓνα τρίτο τῆς ζωγραφικῆς, στήν κάτω καί ἀριστερή πλευρά τῆς εἰκόνας, ἔχει ἐκπέσει.

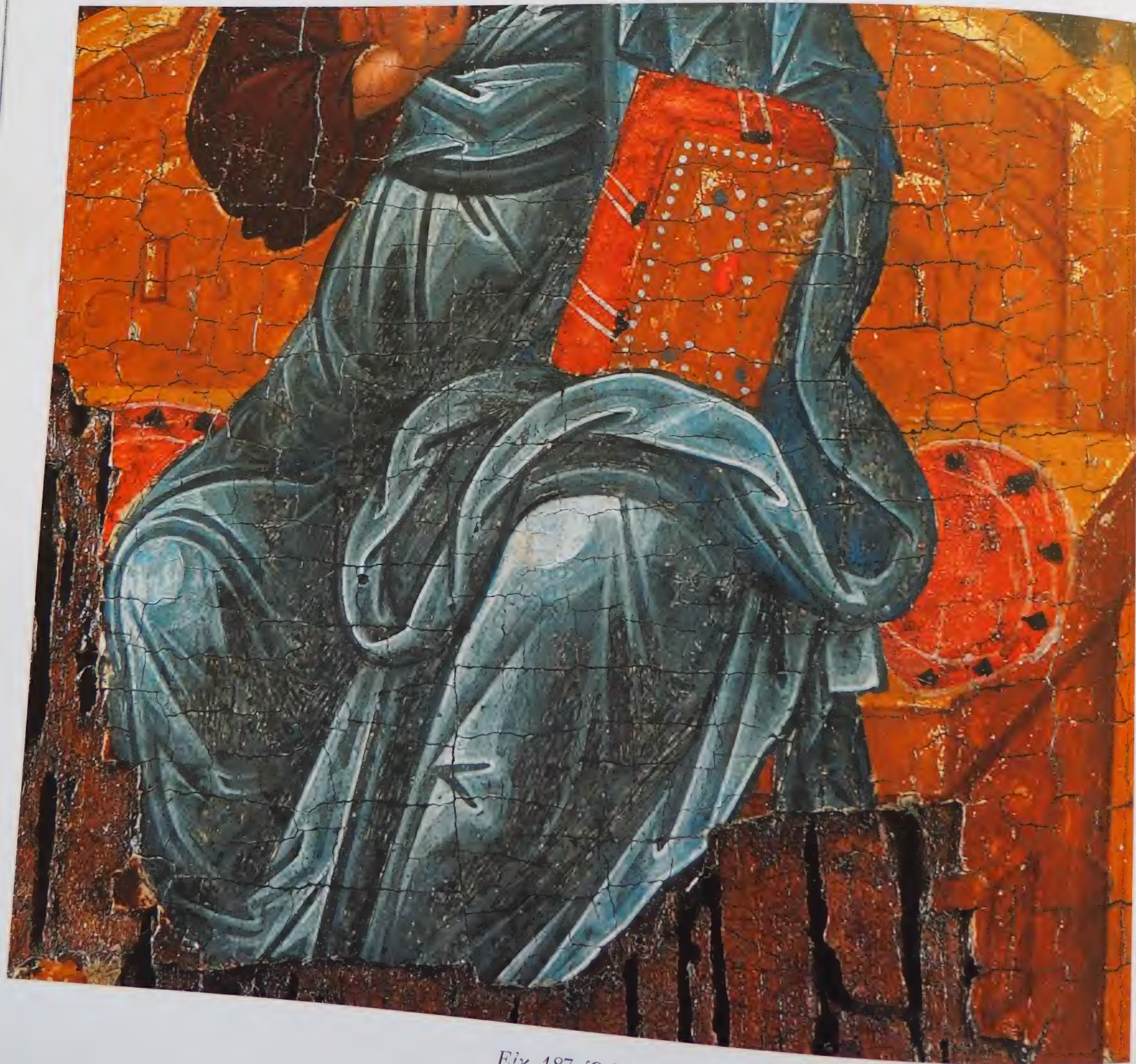
Τό εἰκονογραφικό θέμα τῆς Δεήσεως, πού ἀναφέρεται στήν μεσολάβηση τῆς Παναγίας καί τοῦ ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Προδρόμου γιά τήν σωτηρία τοῦ ἀνθρωπίνου γένους, ἐμφανίζεται στήν βυζαντινὴ τέχνη εἴτε ὡς κεντρικό θέμα τῆς πολυσύνθετης παράστασης τῆς Δευτέρας Παρουσίας, εἴτε ὡς κεντρικό θέμα τῆς πολυπρόσωπης μεγάλης Δεήσεως ἐπιστυλίου τέμπλου, εἴτε ὡς μεμονωμένο, ἀνεξάρτητο θέμα¹, ὅπως εἶναι ἡ περίπτωση τῆς εἰκόνας τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου.

Ἀπό εἰκονογραφική ἄποψη ἡ Δέηση στήν εἰκόνα τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου στήν στάση τοῦ Χριστοῦ καί στό πλούσιο ἀπόπτυγμα τοῦ ἱματίου του στόν ἀριστερό μηρό, στήν στάση καί στήν χειρονομία τῶν λιπόσαρκων μορφῶν πού τόν πλαισιώνουν, στόν τύπο καί στήν διακόσμηση τοῦ θρόνου, συνδέεται μέ μιὰ ομάδα ὁμόθεμων εἰκόνων, πού χρονολογοῦνται στόν 15ο αἰώνα καί ἐντάσσονται καλλιτεχνικά στά πλαίσια τῆς Κρητικῆς σχολῆς αὐτῆς τῆς περιόδου. Πρόκειται γιά τήν εἰκόνα τῆς Δεήσεως τῆς Συλλογῆς Ἀγίας Αἰκατερίνης Σιναΐτων στό Ἡράκλειο (ἀρχές 15ου αἰώνα), τήν εἰκόνα τῆς Δεήσεως στήν Ἀγία Μονή τῆς Βιάννου στήν Κρήτη, ἔργο ἀποδιδόμενο στόν κρητικό ζωγράφο Ἀγγέλο, τήν εἰκόνα τῆς Δεήσεως στήν Μονή Σινᾶ, ἐνυπόγραφο ἔργο τοῦ Ἀγγέλου, τήν εἰκόνα Δεήσεως τῆς Συλλογῆς Κανελλόπουλου, τήν εἰκόνα Δεήσεως τοῦ Λονδίνου (δεύτερο τέταρτο 15ου αἰώνα), τήν εἰκόνα Δεήσεως στό Μουσεῖο τοῦ Hermitage, τήν εἰκόνα τῆς Δεήσεως στό Μουσεῖο Ἀντιβουνιώτισσας τῆς Κέρκυρας (δεύτερο μισό 15ου αἰώνα), ἔργο ἐνυπόγραφο τοῦ Νικολάου Τζαφούρη, τήν Δέηση στήν εἰκόνα τοῦ Νικολάου Ρίτζου στό Σεράγεβο² κ.ἄ.

Σέ συνθετικό ἐπίπεδο ὁ καλλιτέχνης ἐπιδιώκει νά προβάλει τήν θριαμβικὴ μορφή τοῦ Χριστοῦ. Αὐτό ἐπιτυγχάνεται μέ τήν σωματικά μεγαλόπρεπη κορμοστασιά του, τοποθετημένη σέ πρῶτο ἐπίπεδο πάνω σέ ἐντυπωσιακά μεγάλο θρόνο, σέ ἀντίθεση μέ τίς λιπόσαρκες μορφές τῆς Παναγίας καί τοῦ ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Προδρόμου, πού εἶναι τοποθετημένες σέ δεύτερο ἐπίπεδο. Ἀνάλογη συνθετικὴ ἀντίληψη, πού ἔχει σκοπὸ νά τονίσει τόν ἐσχατολογικὸ χαρακτήρα τῆς παράστασης καί τόν ρόλο τοῦ Χριστοῦ ὡς σωτῆρος³, παρατηρεῖται, κυρίως, σέ ἔργα τοῦ πρώτου μισοῦ τοῦ 15ου αἰώνα, ὅπως στήν Δέηση τῆς Συλλογῆς τῆς Ἀγίας Αἰκατερίνης τῶν Σιναΐτων στό Ἡράκλειο καί κυρίως στήν Δέηση τῆς Ἀγίας Μονῆς τῆς Βιάννου στήν Κρήτη, ἐνυπόγραφο ἔργο τοῦ Ἀγγέλου⁴, Κρητικοῦ ζωγράφου τοῦ πρώτου μισοῦ τοῦ 15ου αἰώνα.

Επίσης, τὰ προσωπογραφικά χαρακτηριστικά, τεχνικά καί τεχνοτροπικά, τοῦ Χριστοῦ, τῆς Παναγίας καί τοῦ ἁγίου Ἰωάννου Προδρόμου, παρά τήν ἔκπτωση τῆς ζωγραφικῆς στά πρόσωπα, συνάπτουν τόν ἀνώνυμο καλλιτέχνη τῆς εἰκόνας τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου μέ τό ἔργο τοῦ Ἀγγέλου. Ἰδιαίτερα, ὁ Χριστός μέ τήν μεγαλοπρεπή κορμοστασιά, τό πλατύ μέ ἀδρά χαρακτηριστικά πρόσωπο, τήν πλούσια κόμη ποῦ στεφανώνει τό κεφάλι, ἔχει τίς καταβολές του στό πρόσωπο τοῦ Χριστοῦ εἰκόνων τοῦ Ἀγγέλου, ὅπως ὁ Χριστός τῆς Δεήσεως στήν Ἀγία Μονή στήν Βιάννου στήν Κρήτη καί τόν Χριστό Παντοκράτορα τῆς Ζακύνθου*. Διαφέρει στήν ἀπουσία χρυσογραφίας στό ἱμάτιο (εἰκ. 187), ποῦ ἐπιτρέπει τήν ἀπόδοση μιᾶς ρέουσας πτυχολογίας στήν ἀντίληψη ἔργων τῆς ὑστεροπαλαιολόγειας ζωγραφικῆς. Επίσης, ἡ μορφή τῆς Παναγίας καί τοῦ Προδρόμου συνδέεται στενά μέ τά ἀντίστοιχα πρόσωπα τῆς εἰκόνας τῆς Δεήσεως στό Σινᾶ, ἐνυπόγραφο ἔργο τοῦ Ἀγγέλου^ο.

Ἔτσι, ἡ εἰκόνα τῆς Δεήσεως σέ εἰκονογραφικό καί καλλιτεχνικό ἐπίπεδο ἀποτελεῖ πρῶιμο ἔργο τῆς Κρητικῆς σχολῆς τοῦ 15ου αἰῶνα, τοῦ ὁποῖου ἡ παραγωγή ἔχουμε τήν γνώμη ὅτι ἐντάσσεται στόν κύκλο ἔργων τοῦ ἐργαστηρίου τοῦ Ἀγγέλου, Κρητικοῦ ζωγράφου τοῦ πρώτου μισοῦ τοῦ 15ου αἰῶνα.



Εἰκ. 187. Ὁ Χριστός τῆς Δεήσεως

66. Ὁ ἅγιος Ἰωσήφ ὁ ποιητής (49x41εκ.)

Ἀπὸ τὴν πρῶιμη περίοδο τῆς Κρητικῆς σχολῆς σώζονται στὴν Μονὴ τέσσερις ἐξαιρετικὰ ἐνδιαφέρουσες εἰκόνες, τῆς Δεήσεως, τοῦ ἁγίου Ἰωσήφ τοῦ ποιητοῦ, τῆς Συνάξεως τῶν ἀρχαγγέλων καὶ τοῦ ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου. Οἱ εἰκόνες αὐτές, πού χρονικά κλιμακώνονται μέσα στὸν 15ο αἰῶνα, δὲν ἀποτελοῦν παραγωγή τοπικῶν ἐργαστηρίων, ἀλλὰ εἶναι προϊόντα εἰσαγωγῆς στὸ Ἅγιον Ὄρος ἀπὸ τὴς βενετοκρατούμενες περιοχές τῆς Ἑλλάδος.

Στὴν εἰκόνα τοῦ ἁγίου Ἰωσήφ τοῦ ποιητοῦ ὁ ἅγιος εἰκονίζεται καθήμενος πάνω σὲ πολυτελὲς, ξύλινο θρόνο (εἰκ. 189), στραμμένος κατὰ τρία τέταρτα πρὸς τὰ δεξιὰ, ξετυλίγοντας εἰλητάριο (εἰκ. 188, 191), πού φέρει τὸ ἀκόλουθο κείμενο ἀπὸ τὸν Ἀκάθιστο Ὕμνο «ΙΛΑΣΤΗΡΙΟΝ / ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ / ΧΑΙΡΕ ΑΧΡΑΝ / ΤΕ ΔΕΣΠΟΙΝΑ / ΧΑΙΡΕ ΚΛΙΜ / ΑΞ ΓΗΘΕΝ ΠΑΝ / ΤΑΣ ΑΝΨΩ / ΣΑΣΑ ΧΑΡΙΤΙ / ΧΑΙΡΕ Η ΓΕΦΥ (ΡΑ)...» PG 105, στ. 1021Α). Φοράει λαδοπράσινο ἱμάτιο καὶ βαθυγάλαζο μανδύα, μοναχικό.

Μπροστὰ ἀπὸ τὸν Ἰωσήφ, πάνω σ' ἓνα ἀναλόγιο, εἶναι ἀνοιχτός ἓνας κώδικας (εἰκ. 188), πού φέρει τὸ ἐξῆς κείμενο: «ΑΝΟΙΞΟ ΤΟ / ΣΤΟΜΑ ΜΟΥ / ΚΑΙ ΠΛΗΡΟΘΗ / ΣΕΤΕ ΠΝΕ(ΥΜΑΤΟΣ) / ΚΑΙ ΛΟΓΟΝ



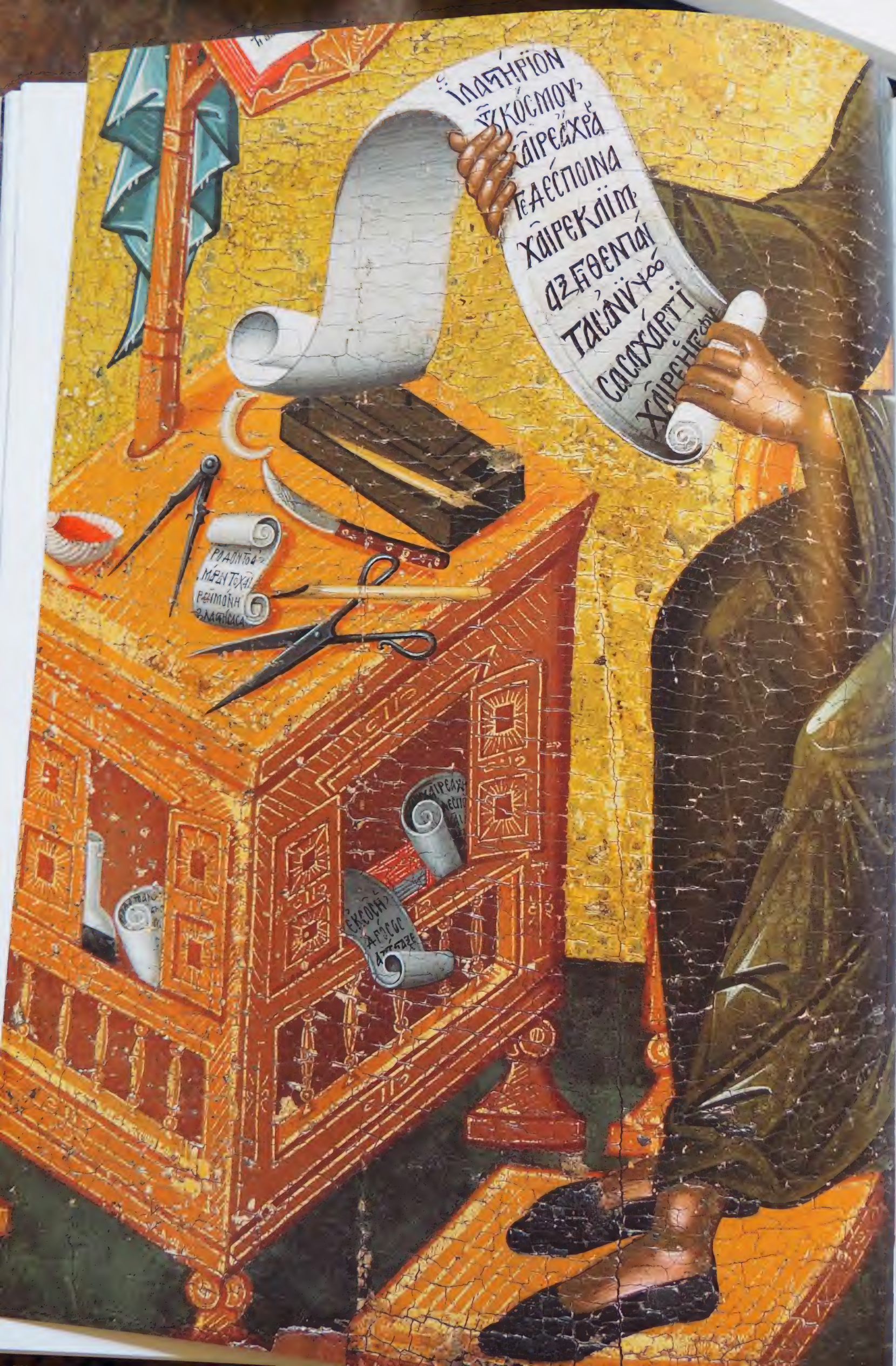
Εἰκ. 188. Ὁ ἅγιος Ἰωσήφ ὁ ποιητής. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 189.



Εἰκ. 189. Ὁ ἅγιος Ἰωσήφ ὁ ποιητής. Πρῶτο μισό 15ου αἰώνα.



Εἰχ. 190. Ὁ ἅγιος Ἰωσήφ ὁ ποιητής. Λεπτομέρεια τῆς εἰχ. 189.



ΕΙΚΟΝΗ

ΕΡΕΥ
ΓΗΘΟ
γα γρα
γραφη
ράφια
από τ
της ει
λυτελ

Α
από τ
Ὡστό
αγίου
(1318
λόγιο

Α
ἐργα
τρόπο
δημι

Α
μίζετ
φωτι
ἀποδ
δοθει

Α
Παλα
ντίνο
γος α
αίων
του Ι
κή α

Α
σέ εδ
βρίσ
γραφ

Ο
τίς ἴδ
του Ι
Σ
εἶκον

Εἶχ.

/ ΕΡΕΥΞΟΜ (ΑΙ) / ΤΗ ΒΑΣΙΛΙΔΙ Μ(ΗΤ)ΡΙ ΚΑΙ ΟΦΘΗΣΟΜΑΙ / ΦΑΙΔΡΩΣ ΠΑ / ΝΗΓΥΡΙΖΩΝ / ΚΑΙ ΑΣΩ
ΓΗΘΟ / ΜΕΝΟΣ ΤΑΥΤΗΣ / ΤΗΝ ΕΙΣΟΔΟΝ »⁸. Πάνω στο αναλόγιο (εικ. 191) εικονίζονται διάφορα σύνεργα γραφής, όπως διαβήτη, ψαλίδι, πένα, μαχαιρίδιο, κοχύλι, κασετίνα και ένα μικρό ελλητάριο με την επιγραφή: «ΡΟΔΟΝ ΤΟ Α / ΜΑΡΑΝΤΟ / ΧΑΙ / ΡΕ Η ΜΟΝΗ / ΒΛΑΣΤΗΣΑΣΑ» (PG 105, στ. 1020Α). Τά μικρά ράφια στις πλευρές του αναλογίου περιέχουν δοχεία με μελάνι και ανοιχτά ελλητάρια με αποσπάσματα από τον Ακάθιστο Ύμνο: «ΕΚ ΣΟΥ Η / ΔΡΟΣΟΣ / ΑΠΕΣΤΑΞΕ...» (PG 105, στ. 1024Α). Στο χρυσό βάθος της εικόνας αναπτύσσεται η επιγραφή: Ο Α(ΓΙΟΣ) ΙΩΣΗΦ Ο ΠΟΙΗΤΗΣ. Ο θρόνος του αγίου είναι πολυτελής με καμπύλο έρεισίνωτο και έρεισίχειρα, ενώ η ράχη του καταλήγει σε στυλίσκους και κονδύλους.

Από εικονογραφική άποψη ή απεικόνιση του αγίου καθημένου μπροστά σ' ένα αναλόγιο απορρέει από την απεικόνιση καθημένων ευαγγελιστών σε μικρογραφίες χειρογράφων του 12ου και 13ου αιώνα⁹. Ωστόσο, ο καλλιτέχνης της εικόνας της Μονής Βατοπαιδίου θά είχε ως άμεσο πρότυπο απεικόνιση του αγίου, ανάλογη μ' αυτή του νοτίου παρεκκλησίου της Μονής της Χώρας στην Κωνσταντινούπολη (1318-1321), στην οποία ο άγιος εικονίζεται, όπως ακριβώς στην εικόνα, καθημένος μπροστά σ' ένα αναλόγιο, κρατώντας ανοιχτό ελλητάριο και φορώντας μοναχικό ένδυμα¹⁰.

Από καλλιτεχνική άποψη έντυπωσιάζει στην εικόνα ή πραγματολογική διάθεση στην απόδοση των εργαλείων γραφής, όσο και των επίπλων με την άφθονη χρυσογραφία (εικ. 189, 191), πού χαρακτηρίζει τρόπους της Κρητικής σχολής¹¹. Από την άλλη ή διαγώνιος τοποθέτηση του θρόνου και του αναλογίου δημιουργεί την έντύπωση του χώρου πού αναπτύσσεται σε βάθος.

Από τεχνική άποψη στο πρόσωπο του αγίου Ιωσήφ (εικ. 190) ο λαδοπράσινος προπλάσμος διαβαθμίζεται μαλακά με τό ρόδινο της σάρκας, ενώ τά γραμμικά φώτα, χωρίς καλλιγραφική ξηρότητα, τονίζουν φωτισμένες ή προέχουσες επιφάνειες του λαιμού και του προσώπου. Αποτέλεσμα με την τεχνική αυτή νά αποδίδεται μεστά ο όγκος του προσώπου, ενώ παράλληλα σε έκφραστικό επίπεδο επιδιώκεται νά αποδοθεί με ένταση στο βλέμμα ή αυτοσυγκέντρωση του ποιητού.

Ανάλογη τεχνική στην απόδοση του προσώπου, πού συνεχίζει τρόπους της ύστερης περιόδου των Παλαιολόγων, διαπιστώνουμε σε έργα του 15ου αιώνα, όπως είναι οί τοιχογραφίες του Αγίου Κωνσταντίνου στο Άβδοϋ της Κρήτης (1445), έργο του Μανουήλ και Ιωάννη των Φωκάδων, ο Ιωάννης Θεολόγος από την εικόνα του Χριστού ένθρονου στην Πάτμο, έργο του Ανδρέα Ρίτζου (δεύτερο μισό 15ου αιώνα), και κυρίως ο απόστολος Παῦλος από τό βημόθυρο της Συλλογής Οικονομοπούλου (πρώτο μισό του 15ου αιώνα)¹². Με την τελευταία εικόνα ο άγιος Ιωσήφ παρουσιάζει στενή σχέση όχι μόνο στην τεχνική απόδοση, αλλά και στην όργάνωση των όγκων του προσώπου.

Με βάση τά παραπάνω έχουμε την γνώμη ότι ή εικόνα του αγίου Ιωσήφ του ποιητού κατατάσσεται σε έξοχα, πρώιμα έργα της Κρητικής σχολής του πρώτου μισού ή των μέσων του 15ου αιώνα, τά όποια βρίσκονται πολύ κοντά σε Κωνσταντινοπολίτικα πρότυπα, όπως άλλωστε συμβαίνει και με τον εικονογραφικό τύπο της εικόνας του Ιωσήφ¹³.

67. Χριστός Παντοκράτωρ (61x47 εκ.)

Οί δύο εικόνες πού ακολουθούν, του Χριστού Παντοκράτορος και της Παναγίας Όδηγήτριας, έχουν τίς ίδιες διαστάσεις και είναι έργο του ιδίου καλλιτέχνη. Προέρχονται από τό τέμπλο του παρεκκλησίου του Κελλίου του Αγίου Προκοπίου της Μονής Βατοπαιδίου, όπου ήταν τοποθετημένες ως δεσποτικές¹⁴.

Στην εικόνα του Χριστού ο καλλιτέχνης τόν αποδίδει στον καθιερωμένο και ιδιαίτερα διαδεδομένο εικονογραφικό τύπο του Χριστού Παντοκράτορα (εικ. 193). Ο Χριστός εικονίζεται στηθαίος, μετωπικός,

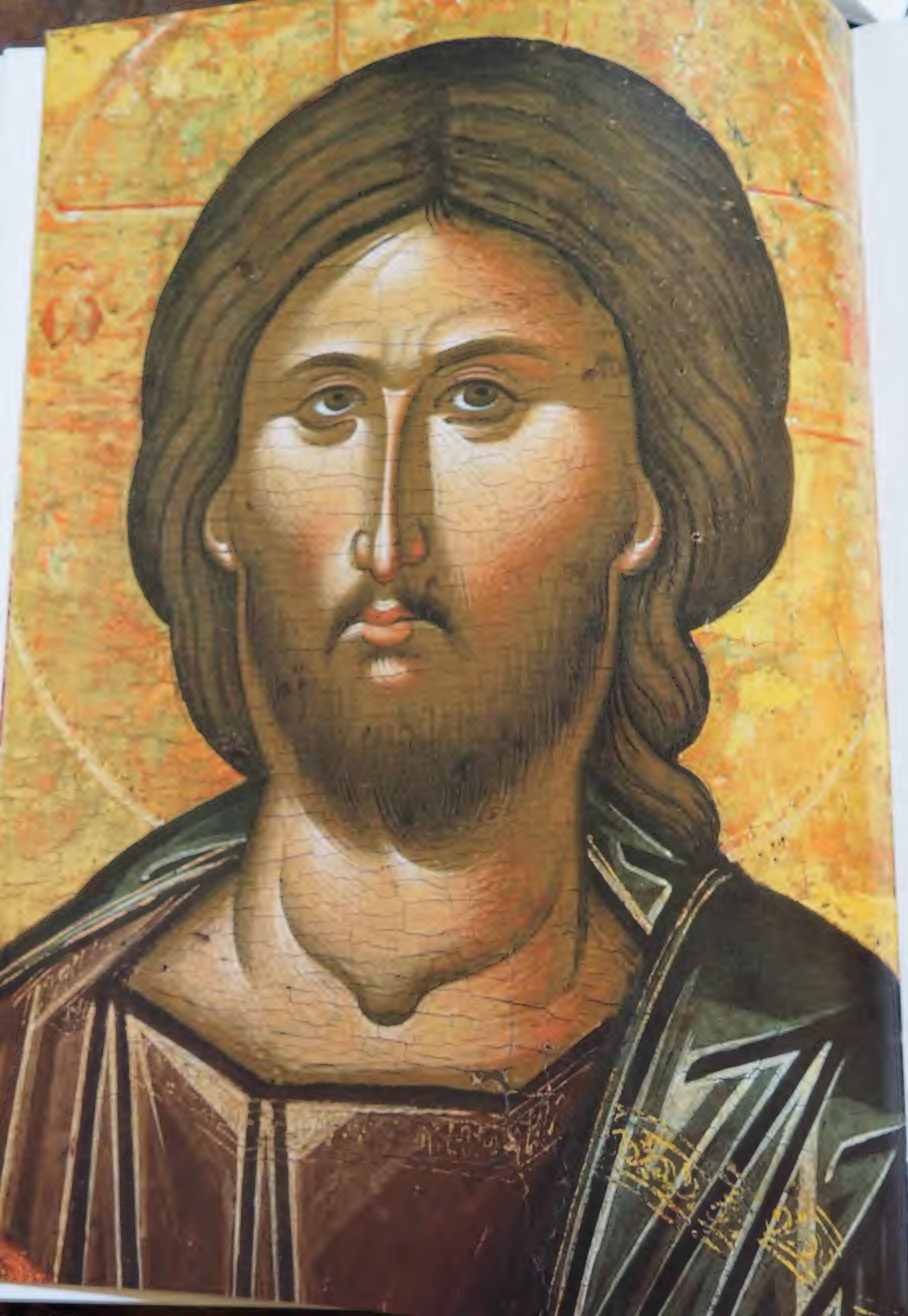
Εικ. 191. Ο άγιος Ιωσήφ ο ποιητής. Λεπτομέρεια της εικ. 189.



Εἰκ. 192. Παναγία Ἐλεούσα, Δεύτερο μισό 15ου αἰώνα.



Εἰκ. 193. Χριστός Παντοκράτωρ. Δεύτερο μισό 15ου αἰώνα.



μέ ελαφρά στροφή τοῦ σώματος καί τῆς κεφαλῆς πρὸς τὰ ἀριστερά ἐνῶ στρέφει τὸ βλέμμα του πρὸς τὸν προσκυνητή. Μὲ τὸ ἀριστερό χέρι κρατάει πρὸ τοῦ στήθους κλειστό κώδικα, ἐνῶ μέ τὸ δεξιό εὐλογεῖ. Φοράει καστανό, ὀρθόσημο χιτῶνα καί πρασινογάλαζο ἱμάτιο. Ὁ φωτοστέφανος, ἀφημένος πάνω στό χρυσό βάθος φέρει διάστικτο περίγραμμα καί τὴν γνωστὴ ἐπιγραφή Ο ΩΝ στίς κεραῖες τοῦ σταυροῦ, πού ὀρίζονται μέ κόκκινη γραμμή. Πάνω στό χρυσό βάθος ἀναπτύσσεται ἡ ἐπιγραφή: Ι(ΗΣΟΥ)Σ Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ Ο ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΩΡ.

Ἡ κατάσταση τῆς εἰκόνας, ἐάν ἀφαιρέσουμε κάποιες φθορές τῆς ζωγραφικῆς καί τοῦ ὑποστρώματος πάνω στό αὐτόξυλο πλαίσιο εἶναι πολὺ καλὴ. Μάλιστα, ὀρισμένες ἐπιζωγραφήσεις πού ἔφερε στὸν κώδικα, ὅπως καί νεώτερη, ἀνθική διακόσμηση στὸν φωτοστέφανο, καί στό αὐτόξυλο πλαίσιο, ἀφαιρέθηκαν κατὰ τὴν συντήρηση.

Τυπολογικά καί προσωπογραφικά ὁ Χριστὸς διακρίνεται μέ τὸ πλατύ, εὐρωστο σῶμα, πού καταλήγει σέ μακρόστενο πρόσωπο μέ καλοσχεδιασμένα χαρακτηριστικά, διχαλωτὴ γενειάδα καί πλούσια κόμωση.

Ἐπίσης, ὁ φυσιογνωμικός τύπος διακρίνεται μέ τὸ συνοφρυωμένο πρόσωπο καί τὴν αὐστηρότητα στὴν ἔκφραση (εἰκ. 194). Στὴν τεχνικὴ ἀπόδοση ξεχωρίζει μέ τὸ μαλακὸ πέραςμα ἀπὸ τὴν λαδοπράσινη σκιά στὴν ρόδινη σάρκα, πού θερμαίνεται μέ τὸ διάχυτο κόκκινο χρῶμα πού μεσολαβεῖ στό μέτωπο, στίς παρειές καί στό λαιμό, καί τὴν «ζωγραφικὴ» μαλακότητα τῶν γραμμικῶν φώτων στό ὀλόφωτο πρόσωπο. Τὰ παραπάνω τεχνικά χαρακτηριστικά στὴν ἀπόδοση τοῦ προσώπου καί τῶν χειρῶν, πού προσδίδουν στὴν εἰκόνα τὴν ὑφὴ τῆς τοιχογραφίας, τοποθετοῦν τὴν εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορα στό δεύτερο μισό τοῦ 15ου αἰῶνα καί τὴν ἐντάσσουν στὴν δραστηριότητα ἐνός ἐργαστηρίου πού κρατᾷ μνημὲς ἀπὸ τὴν παράδοση τῆς ὑστεροπαλαιολόγειας ζωγραφικῆς· παράλληλα συνδέεται μέ τρόπους τῆς Κρητικῆς σχολῆς, τοὺς ὁποίους ἀναπαράγει μέ ζωγραφικὰ χυμῶδη τρόπο, χωρὶς δηλαδή τὴν καλλιγραφικὴ ξηρότητα τῆς σχολῆς αὐτῆς.

68. Παναγία Ἐλεούσα (61x46 ἐκ.)

Ἡ Παναγία εἰκονίζεται σέ προτομή μέ ελαφρά στροφή τοῦ σώματος καί κλίση τῆς κεφαλῆς πρὸς τὸν Χριστό, ἐνῶ τὸ βλέμμα της εἶναι στραμμένο πρὸς τὸν θεατὴ (εἰκ. 192). Μὲ τὸ ἀριστερό χέρι κρατᾷ τὸν Χριστό, ἐνῶ τὸ δεξιό τὸ ὑψώνει πρὸ τοῦ στήθους σέ χειρονομία ἱκεσίας. Φοράει γαλαζοπράσινο χιτῶνα μέ χρυσοστόλιστη περίκλειση καί κόκκινο μαφόριο μέ χρυσή παρυφή πού περιορίζεται γύρω ἀπὸ τὸ πρόσωπο. Ἀπὸ τὴν ἐσωτερικὴ πλευρὰ τῆς χρυσῆς περίκλεισης τοῦ μαφορίου καί σ' ὅλη τὴν ἔκταση τῆς παρυφῆς του εἶναι κεντημένα λευκά κρινάνθεμα. Ὁ Χριστὸς μέ ὑψωμένο τὸ κορμί του ἀτενίζει μέ τρυφερότητα τὴν Παναγία. Κρατᾷ κλειστό εἰλητάριο μέ τὸ ἀριστερό χέρι, ἐνῶ μέ τὸ δεξιό εὐλογεῖ. Τὸ ἔνδυμά του ἀποδίδεται σέ θερμὸ πορτοκαλί χρῶμα καί φωτίζεται περίτεχνα μέ χρυσοκονδυλιά. Τὰ φωτοστέφανα τῆς Παναγίας καί τοῦ Χριστοῦ, ἀφημένα πάνω στό χρυσό βάθος, ἔχουν τὸ περίγραμμά τους διάστικτο. Πάνω στό χρυσό βάθος ἀναπτύσσονται οἱ ἐπιγραφές: Μ(ΗΤΗ)Ρ Θ(ΕΟ)Υ Η ΕΛΕΟΥΣΑ ΚΑΙ Ι(ΗΣΟΥ)Σ Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ. Κατὰ μήκος τοῦ κάτω αὐτόξυλου πλαισίου εἶναι ἀναγεγραμμένη ἡ ἀκόλουθη νεώτερη ἐπιγραφή: Ἐτι δεώμεθα ΔΕΣΠΗΝΑ ΗΠΕΡ ΤΟΝ ΥΣΒΟΝ (εὐσεβῶν) ΧΡΗΣΤΗαννον καί ΗΠΕΡ τοῦ δούλου Θ(ε)οῦ μ(ονα)χ(οῦ) Θεοφίλου ΜΕΤΑ ΤΗΣ σινοδῆς αὐτοῦ...

Ἀπὸ εἰκονογραφικὴ ἄποψη¹⁵ ἡ Παναγία Ἐλεούσα τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου ἀκολουθεῖ μία παραλλαγὴ τοῦ βασικοῦ εἰκονογραφικοῦ τύπου τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας, πού σπάει τὴν μετωπικότητα τῆς Παναγίας, μέ τὴν ἐλαφρὰ στροφή καί τὴν τρυφερὴ κλίση τῆς κεφαλῆς της πρὸς τὸν Χριστό. Παράλληλα, ὁ Χρι-



στός δέν εικονίζεται μετωπικά, αλλά στρέφει τό σῶμα του πρὸς τὴν Παναγία, πρὸς τὴν ὁποία κατευθύνει καὶ τό βλέμμα του. Ἔτσι, ἀνάμεσα στά δύο πρόσωπα τοῦ θέματος δημιουργεῖται ἓνας τρυφερός σύνδεσμος, πού διαφοροποιεῖ τὴν εἰκόνα μας ἀπὸ τὸν ἱερατικά αὐστηρό τύπο τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας, σύμφωνα μέ τὸν ὁποῖο ὁ Χριστός καὶ ἡ Παναγία εἰκονίζονται αὐστηρά μετωπικά.

Ὁ τύπος αὐτός τῆς στηθαίας ἀριστεροκρατούσας Θεοτόκου ἀπαντᾷ ἀπὸ τὴν μεσοβυζαντινὴ περίοδο¹⁶ γιὰ νὰ παγιωθεῖ τὴν περίοδο τῶν Παλαιολόγων¹⁷. Μάλιστα θὰ γνωρίσει, ἰδιαίτερη διάδοση σέ ἔργα τῆς Κρητικῆς σχολῆς τοῦ 15ου αἰῶνα, ὅπως εἶναι ἡ εἰκόνα τῆς Θεοτόκου Ἐλεούσας Ἰδιωτικῆς Συλλογῆς στήν Κέρκυρα¹⁸, ἡ εἰκόνα τοῦ Campo Santo Teutonico στήν Ρώμη, ἐνυπόγραφο ἔργο τοῦ Ἀ. Ρίτζου, ἡ εἰκόνα τοῦ Δημοτικοῦ Μουσείου Τεργέστης¹⁹, ἡ εἰκόνα Ἰδιωτικῆς Συλλογῆς τῶν Ἀθηνῶν, ἐνυπόγραφο ἔργο τοῦ Νικ. Λαμπούδη, ἡ εἰκόνα τῆς Συλλογῆς Βελιμέζης, δύο εἰκόνες τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν κ.ἄ.²⁰

Ἡ προσωνυμία «Ἐλεούσα» στήν εἰκόνα τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου, σύμφωνα μέ τὰ πορίσματα τῆς ἔρευνας, δέν συνοδεύει ἀποκλειστικά ἓνα συγκεκριμένο εἰκονογραφικό τύπο τῆς Παναγίας, ἀλλά συνιστᾷ ιδιότητα τῆς Παναγίας, καθὼς ἀνταποκρίνεται μέ εὐσπλαγχνία στίς ἱκεσίες τῶν πιστῶν καὶ μεσιτεύει στὸν Χριστό γιὰ τὴν σωτηρία τους. Ἔτσι, ἡ προσωνυμία Ἐλεούσα συνοδεύει ἀπεικονίσεις τῆς Παναγίας ἀδιακρίτως τοῦ εἰκονογραφικοῦ τύπου πού ἀκολουθεῖ σέ τοιχογραφίες καὶ φορητές εἰκόνες ἀπὸ τὸν 13ο αἰῶνα, μέ παλαιότερη μία εἰκόνα ἀπὸ τό Κτῆμα τῆς Πάφου στήν Κύπρο (13ος αἰῶνας)²¹. Ἀπαντᾷ, ἐπίσης, σέ ἀπεικονίσεις τῆς Παναγίας Γλυκοφιλούσας στήν Μακεδονία, στό Ἅγιον Ὄρος²² καὶ στήν μεσαιωνικὴ Σερβία τοῦ 14ου καὶ 15ου αἰῶνα²³, ὅπως καὶ σέ φορητές εἰκόνες, ἐπίσης τῆς Παναγίας Γλυκοφιλούσας, Κρητικῆς σχολῆς ἀπὸ τὸν 15ο αἰῶνα²⁴. Μάλιστα, ἡ προσωνυμία Ἐλεούσα ἀπαντᾷ καὶ σέ εἰκόνες Κρητικῆς σχολῆς τοῦ αὐτοῦ εἰκονογραφικοῦ τύπου μ' αὐτόν τῆς εἰκόνας τῆς Παναγίας τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου, ὅπως σέ εἰκόνα ἰδιωτικῆς Συλλογῆς στήν Κέρκυρα (15ος αἰῶνας), σέ εἰκόνα ἰδιωτικῆς Συλλογῆς στήν Ἀθήνα (15ος αἰῶνας) ἔργο τοῦ Νικ. Λαμπούδη, σέ εἰκόνα τῆς Μονῆς Γωνιάς τοῦ Νομοῦ Χανίων (γύρω στό 15ο αἰῶνα)²⁵ κ.ἄ.

Ἀπὸ καλλιτεχνικὴ ἄποψη ὁ φυσιογνωμικός τύπος τῆς Παναγίας (εἰκ. 195) καὶ τοῦ Χριστοῦ, τὰ προσωπογραφικά, καλοσχεδιασμένα χαρακτηριστικά, ὁ λυρισμός τῶν στάσεων καὶ κινήσεων, ἡ γλυκύτητα τῆς μελαγχολικῆς ἔκφρασης παραπέμπουν σέ μιά σειρά εἰκόνων Κρητικῆς σχολῆς τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ 15ου αἰῶνα, ὅπως εἶναι ἡ Παναγία Ἐλεούσα Ἰδιωτικῆς Συλλογῆς στήν Κέρκυρα, δύο εἰκόνες τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν, μία εἰκόνα τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας Ἰδιωτικῆς Συλλογῆς στήν Θεσσαλονίκη, ἡ εἰκόνα τῆς Παναγίας Ἐλεούσας στήν Μονὴ Γωνιάς Χανίων κ.ἄ.²⁶. Διαφοροποιεῖται ἀπὸ τίς παραπάνω εἰκόνες μέ τὴν μαλακὴ, ζωγραφικοῦ χαρακτήρα φωτοσκίαση πού ἀποδίδει μέ ἀβρότητα τὴν σάρκα τοῦ προσώπου, χωρὶς τὴν καλλιγραφικὴ ξηρότητα ἔργων τῆς Κρητικῆς σχολῆς. Ἀπὸ τὴν ἄποψη αὕτὴ ἀπηχεῖ τρόπους ἔργων ὑστεροβυζαντινῆς τέχνης τοῦ πρώτου μισοῦ τοῦ 15ου αἰῶνα, ὅπως εἶναι ἡ εἰκόνα τῆς Γεννήσεως τῆς Συλλογῆς Λοβέρδου στό Βυζαντινὸ Μουσεῖο, (πρῶτο μισό 15ου αἰῶνα), στήν ὁποία σημειώνεται σύζευξη τρόπων τῆς ὑστεροπαλαιολόγειας παράδοσης καὶ τῆς Κρητικῆς σχολῆς²⁷.

Ἡ πτυχολογία μέ τίς εὐθύγραμμες, βαθιές πτυχές ἀναπτύσσεται σέ πλατιά ἐπίπεδα μέ γεωμετρικά φωτεινά σχήματα πού κλιμακώνονται καὶ στερεομετρικὴ ἀπόδοση τοῦ ἐνδύματος στό δεξιὸ βραχίονα καὶ στήν ἀναδίπλωσή του στό ἀριστερό χέρι. Ἀνάλογης μορφῆς πτυχολογία παρατηρεῖται σέ εἰκόνες τῆς Παναγίας τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ 15ου αἰῶνα Κρητικῆς σχολῆς, ὅπως ἡ Παναγία Ὁδηγήτρια Ἰδιωτικῆς Συλλογῆς στήν Ἀθήνα, ἡ Παναγία Ὁδηγήτρια Ἰδιωτικῆς Συλλογῆς στήν Θεσσαλονίκη, ἡ Παναγία Ὁδηγήτρια Ἰδιωτικῆς Συλλογῆς στήν Ρώμη κ.ἄ.²⁸. Ἐπίσης, τὰ λευκά κρινάνθεμα πού διανθίζουν ἀπὸ τὴν ἐσωτερικὴ πλευρὰ τὴν παρυφὴ τοῦ μαφορίου ἀπαντοῦν καὶ πάλι σέ ἔργα Κρητικῆς σχολῆς τοῦ 15ου αἰῶνα.

ὅπως είναι μία εἰκόνα τῆς Παναγίας Γλυκοφιλούσας (δεύτερο μισό 15ου αἰώνα, ἀρχές 16ου αἰ.) τοῦ Μουσείου Hermitage τῆς Πετρούπολης²⁹.

Τά προσωπογραφικά καί τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά τῆς Παναγίας, μέ τό πλάγιο βλέμμα πρὸς τὸν προσκυνητή, τό χυμῶδες πλάσιμο στά πρόσωπα καί στά χέρια, πού θυμίζει ὑστεροπαλαιολόγια ἔργα, ὅπως καί ἡ ἐκφραστική ποιότητα τῆς διάχυτης μελαγχολίας στό πρόσωπο τῆς Παναγίας συνδέουν τήν εἰκόνα τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου μέ ἔργα Κρητικῆς σχολῆς τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ 15ου αἰώνα³⁰, ἀπό τά ὁποῖα ἀπομακρύνεται μέ τήν εὐχυμῆ ζωγραφική στά πρόσωπα καί στά χέρια.

Συμπερασματικά, οἱ δύο εἰκόνες τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορος καί τῆς Παναγίας Ἐλεούσας τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου παρουσιάζουν κοινά καλλιτεχνικά χαρακτηριστικά καί εἶναι ἀναντίρρητα ἔργο τοῦ αὐτοῦ καλλιτέχνη στό δεύτερο μισό τοῦ 15ου αἰώνα³¹. Ὁ καλλιτέχνης αὐτός ἀκολουθεῖ φυσιολογικούς τύπους καί τρόπους τῆς Κρητικῆς σχολῆς, διατηρώντας παράλληλα τὸν καλλιτεχνικό σύνδεσμο μέ τρῶ- πους τῆς ὑστεροπαλαιολόγιας ζωγραφικῆς.

69. Σύναξη ἀρχαγγέλων (82x76 ἐκ.)

Στὴν εἰκόνα τῆς Συνάξεως τῶν ἀρχαγγέλων (εἰκ. 196), οἱ δύο ἀρχάγγελοι³², οἱ «λειτουργοὶ τοῦ Δεσπότου», ὁ Μιχαήλ ἀριστερά καί ὁ Γαβριήλ δεξιὰ, εἰκονίζονται μέ αὐστηρή συμμετρία, ὁλόσωμοι μετωπικοί, κρατώντας στό κέντρο μετάλλιο μέ τὸν Χριστό στηθαῖο στόν τύπο τοῦ Παντοκράτορος (εἰκ. 197), πού φέρει πρὸ τοῦ στήθους μέ τό ἀριστερό χέρι κλειστό κώδικα. Τούς συνοδεύουν οἱ ἐπιγραφές: Ο ΑΡΧΑΓΓΕΛΟΣ ΜΙΧΑΗΛ Ο ΑΡΧΑΓΓΕΛΟΣ ΓΑΒΡΙΗΛ Ι(ΗΣΟΥ)Σ Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ.

Σύμφωνα μέ τὸν Grabar³³ ἡ εἰκονογραφία τῆς Συνάξεως τῶν ἀρχαγγέλων θά πρέπει νά καθιερώθηκε γύρω στόν 9ο αἰώνα, ἀμέσως μετά τήν εἰκονομαχική κρίση, περίοδο κατά τήν ὁποία ἔγινε καί ἡ ὁμιλία τοῦ Θεοδώρου τοῦ Στουδίτου, πάνω στήν Σύναξη τῶν Οὐρανίων Δυνάμεων³⁴. Μάλιστα, μέ τὸν τρόπο πού εἰκονίζεται τό θέμα, δηλαδή νά κρατοῦν οἱ ἀρχάγγελοι *imago clipeata* τοῦ Χριστοῦ, ἀποτελεῖ εἰκαστική ἀπόδοση τοῦ θριάμβου τῆς ὀρθόδοξης πίστεως καί τῆς τιμῆς τῶν εἰκόνων καί ἀπηχεῖ τήν ἀπεικόνιση τῶν ὁμολογητῶν τῆς Ὀρθοδοξίας σέ μικρογραφίες τοῦ 9ου – 11ου αἰώνα, στίς ὁποῖες κρατοῦν, ἐπίσης, μετάλλιο μέ τὸν Χριστό Παντοκράτορα³⁵.

Στά παλαιότερα παραδείγματα τῆς Συνάξεως τῶν ἀρχαγγέλων, τά ὁποῖα χρονολογοῦνται ἀπό τὸν 11ο αἰώνα, παραλείπεται ἡ μορφή τοῦ Χριστοῦ³⁶. Ἀργότερα τὸν 13ο αἰώνα, ἐναλλάσσεται ὁ τύπος τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορος μέ τὸν Χριστό Ἐμμανουήλ ἐντός μεταλλίου, μέ τήν διαφορά ὅτι ὁ Χριστός Παντοκράτωρ ἀπεικονίζεται συγκριτικά μέ μικρότερη συχνότητα³⁷. Σπανιότερα τήν θέση τοῦ Χριστοῦ Ἐμμανουήλ ἢ τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορα παίρνει ἡ Παναγία σέ προτομή, βρεφοκρατούσα³⁸.

Σέ φορητές εἰκόνες τό θέμα τῆς Συνάξεως τῶν ἀρχαγγέλων ἀπαντᾷ ἀπὸ τὸν 13ο αἰώνα. Ἀπὸ τά γνωστά παραδείγματα ἀναφέρω τήν ὁμώνυμη εἰκόνα στό Ροστόβ τῆς Ρωσίας (1272 ἢ 1276), τήν ἀμφιπρόσωπη εἰκόνα τῆς Μονῆς Ἀγίου Παύλου μέ τήν Σύναξη τῶν ἀρχαγγέλων στήν ὀπισθία ὄψη (τέλος 13ου – ἀρχές 14ου αἰώνα), τήν εἰκόνα ἀπὸ τήν Μονή τοῦ Bačkono, σήμερα στήν Ἐθνική Πινακοθήκη τῆς Σόφιας (μέσα 14ου αἰώνα), τήν εἰκόνα τοῦ Μουσείου Βεροίας (14ος–15ος αἰώνας), τήν εἰκόνα στήν ἰδιωτική Συλλογή Ostronhova στήν Ρωσία (15ος αἰώνας) κ.ἄ.³⁹.

Ἀπὸ καλλιτεχνική ἄποψη, οἱ φυσιολογικοὶ τύποι τῶν ἀρχαγγέλων (εἰκ. 198) μέ τήν ἰδανική ὁμορφιά, τήν ἀβρότητα τῆς ζωγραφικῆς στό πρόσωπο, τήν περίτεχνη τεχνική μέ τό φωτεινό δίχτυ τῶν πυκνῶν, λεπτῶν, λευκῶν γραμμῶν καί τό χαρακτηριστικό στυλίζαρισμα τῆς κόμης παραπέμπουν σέ ἔργα τῆς Κρητικῆς σχολῆς τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ 15ου αἰώνα, ὅπως εἶναι ὁ ἅγιος Γεώργιος ἀπὸ τό βημόθυρο τῆς



Είχ. 196. Σύναξη τῶν ἀρχαγγέλων. Δεύτερο μισό 15ου αἰώνα.



Εἰκ. 197. Ὁ Χριστός ἀπό τήν Σύναξη τῶν ἀρχαγγέλων. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 196.
Εἰκ. 198. Ὁ ἀρχάγγελος Μιχαήλ ἀπό τήν Σύναξη τῶν ἀρχαγγέλων. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 196.





Είχ. 199. Άγιος Ιωάννης ό Θεολόγος. Δεύτερο μισό 15ου αιώνα.

Τήνου, ο αρχάγγελος Μιχαήλ από την ένορία της Σπηλιάς της Μητρόπολης Κισσάμου και Σελίνου και ο αρχάγγελος Μιχαήλ του Σινᾶ, εικόνες που αποδίδονται στον κρητικό ζωγράφο Α. Ρίτζο ή στον κύκλο του⁴¹. Στην εικόνα της Μονῆς Βατοπαιδίου, που δεν έχει την καλλιγραφική ξηρότητα του αρχαγγέλου Μιχαήλ των εικόνων της Κρήτης και του Σινᾶ, επαναλαμβάνεται επίσης και η σκιά της μύτης, που κατεβαίνει ως το πηγούνι με έξωτερικό όριο μία λευκή γραμμή, τεχνική που χαρακτηρίζει επίσης το έργο του Ἀγγέλου και του Α. Ρίτζου⁴¹.

Τά παραπάνω στοιχεία, σε συνδυασμό με την υψηλή ποιότητα της ζωγραφικής, κατατάσσουν την εικόνα στά μέσα ή στο δεύτερο μισό του 15ου αιώνα και την συνδέουν με πρώιμα έργα του Α. Ρίτζου.

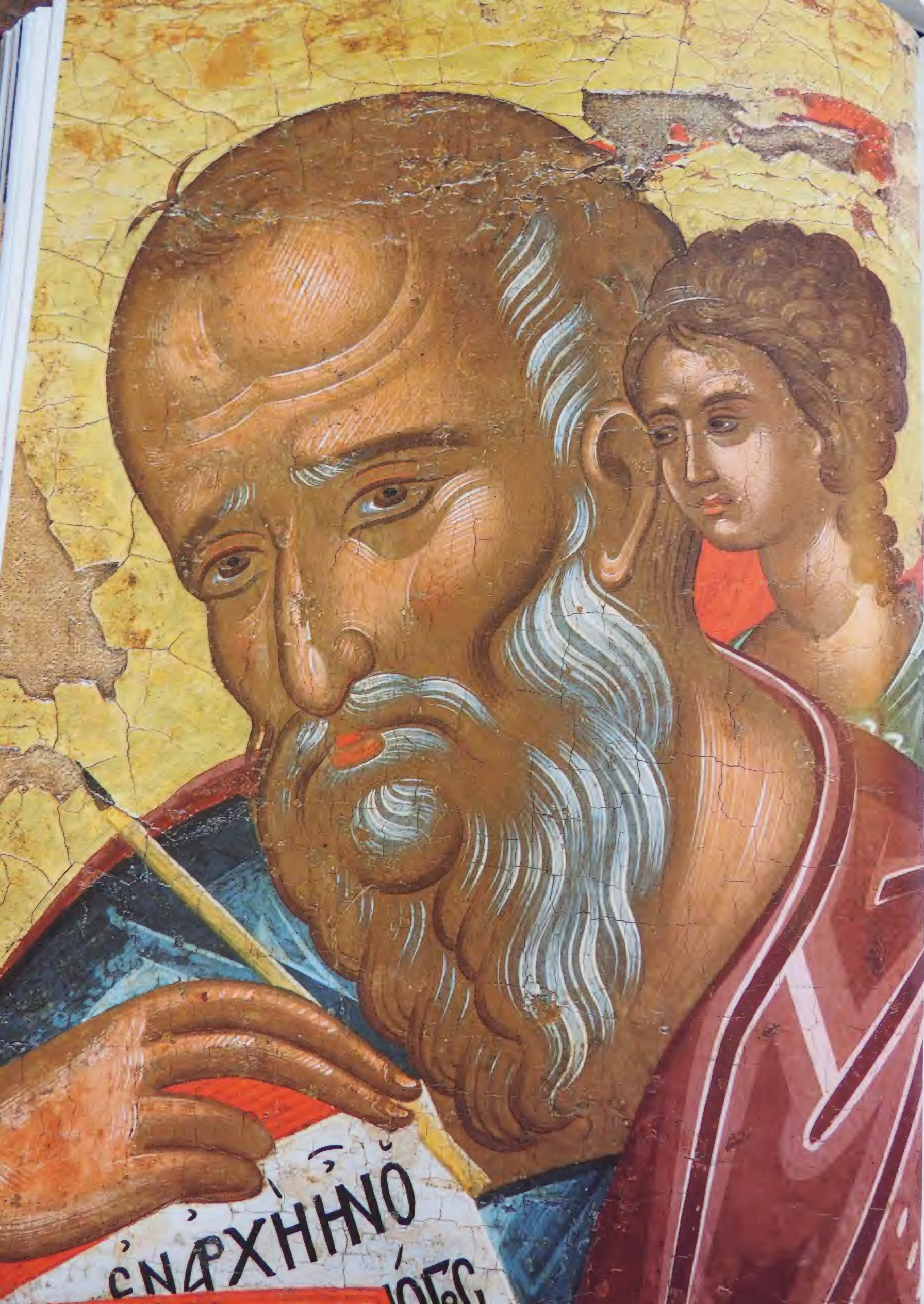
70. Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Θεολόγος (44,5x36 ἐκ.)

Ὁ ἅγιος Ἰωάννης ὁ Θεολόγος εἰκονίζεται σέ προτομή (εἰκ. 199), μέ ἐλαφρά στροφή πρὸς τὰ ἀριστερά καί μέ ἔκφραση στά μάτια αὐτοσυγκέντρωσης. Μέ τήν ἀριστερή παλάμη, πού καλύπτει ἐν μέρει τήν λιθοκόσμητη στάχωση, κρατάει μισάνοιχτο κώδικα, ἐνῶ μέ τό δεξιό κρατάει κονδυλοφόρο. Στήν δεξιά μασχάλη στηρίζει τό μελανοδοχεῖο μέ τήν θήκη γιά τούς κονδυλοφόρους. Στό μισάνοιχτο κώδικα ἀναγράφεται μέ κεφαλαῖα ἡ ἀρχή τοῦ Εὐαγγελίου του: ἘΝ ἈΡΧῇ, ἮΝ Ὁ / ΛΟΓΟΣ / ΚΑΙ Ὁ ΛΟΓΟΣ / ἮΝ ΠΡΟΣ / Τ(ΟΝ) Θ(ΕΟ)Ν (Ἰωάν. 1, 1). Πίσω ἀπό τήν πλάτη τοῦ Ἰωάννη τοῦ Θεολόγου, στό ὕψος τῆς κεφαλῆς του, ἀπεικονίζεται μικρογραφικά νεανική γυναικεία μορφή, ἡ προσωποποίηση τῆς θείας Σοφίας, νά τοῦ ὑπαγορεύει τό εὐαγγελικό κείμενο. Ἡ προσωποποίηση, πού φέρει γαλάζιο χειριδωτό χιτῶνα, προβάλλεται πάνω σέ πλούσιο ρόδινο ὕφασμα πού ἀνεμίζει περίτεχνα. Πάνω στό χρυσό βάθος τῆς εἰκόνας μόλις διασώζεται ἡ ἐπιγραφή [Ο ΑΓΙΟΣ] ΙΩ[ΑΝΝΗΣ] Ο ΘΕΟ[ΛΟΓΟΣ]. Ἡ κατάσταση διατήρησης τῆς εἰκόνας δέν εἶναι πολύ καλή, καθῶς τό κάτω τμήμα τοῦ σώματος τοῦ ἁγίου, ὅπως καί τμήματα τοῦ χρυσοῦ βάθους ἔχουν ἐκπέσει.

Ἀπό εἰκονογραφική ἄποψη ὁ ἅγιος Ἰωάννης ὁ Θεολόγος, πού συνοδεύεται μέ τήν προσωποποίηση τῆς θείας Σοφίας, πού ὑπαγορεύει τό εὐαγγελικό κείμενο, ἔχει τήν καταγωγή του σέ ἀπεικονίσεις τῶν τεσσάρων εὐαγγελιστῶν σέ ναούς τῆς πρώτης περιόδου τῶν Παλαιολόγων, ἡ διακόσμηση τῶν ὁποίων εἶναι ἔργο καλλιτεχνικῶν ἐργαστηρίων τῆς Θεσσαλονίκης. Μάλιστα, τό ἴδιο θέμα θά γνωρίσει ἰδιαίτερη διάδοση στήν τέχνη τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ 14ου αἰώνα καί τῶν ἀρχῶν τοῦ 15ου αἰώνα στήν μνημειακή ζωγραφική καί στήν τέχνη τῶν εἰκονογραφημένων χειρογράφων⁴².

Στήν τέχνη τῶν φορητῶν εικόνων τό σύμπλεγμα τοῦ εὐαγγελιστῆ Ἰωάννη μέ τήν προσωποποίηση τῆς θείας Σοφίας θά γνωρίσει περιορισμένη διάδοση σέ ἔργα Κρητικῆς σχολῆς τοῦ 15ου αἰώνα, ὅπως εἶναι ἡ ὁμόθεμη εικόνα στήν Μονή τῆς Ἁγίας Τριάδας στά Χανιά (γύρω στά 1500)⁴³.

Συνηθέστερη, ὡστόσο, εἶναι ἡ ἀπεικόνιση τοῦ Θεολόγου, χωρίς τήν προσωποποίηση τῆς θείας Σοφίας, μέ τά ἴδια μάλιστα τυπολογικά καί προσωπογραφικά χαρακτηριστικά τοῦ εὐρωστου ἡλικιωμένου ἁγίου, μέ ἐλαφρά στροφή τοῦ σώματος καί σκυμμένο κεφάλι, πού κρατάει στά χέρια του μισανοιγμένο κώδικα καί μελανοδοχεῖο, πού τό στηρίζει στήν μασχάλη, καί κονδυλοφόρο. Ὁ εἰκονογραφικός αὐτός τύπος, τοῦ ὁποῦ τοῦ ἀρχαιότερο γνωστό παράδειγμα εἶναι μία εικόνα τοῦ τέλους τοῦ 14ου ἢ τῶν ἀρχῶν τοῦ 15ου αἰώνα, πού βρῖσκονταν στήν Ζάκυνθο⁴⁴ καί καταστράφηκε μέ τόν σεισμό τοῦ 1953, γνώρισε ἰδιαίτερη διάδοση σέ φορητές εἰκόνες τῆς Κρητικῆς σχολῆς τοῦ 15ου καί 16ου αἰώνα⁴⁵. Σέ ἄλλες ἀπεικονίσεις ὁ ἅγιος εἰκονίζεται στόν ἴδιο εἰκονογραφικό τύπο μ' αὐτόν τῆς εἰκόνας τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου, χωρίς ὅμως τόν κονδυλοφόρο⁴⁶.



ΕΝΑΡΧΗΝ
ΙΟΥ

Επίσης, στην ανάπτυξη του ευαγγελικού κειμένου στην άκρη του μισάνοιχτου κώδικα (είκ. 201) ο ανώνυμος καλλιτέχνης της εικόνας ακολουθεί πρακτική, που τηρείται σε μία σειρά εικόνων του 15ου αιώνα, από τις οποίες μνημονεύουμε την εικόνα του Ιωάννου του Θεολόγου στο σκευοφυλάκιο της Μονής της Πάτμου, την εικόνα στην Μονή της Αγίας Τριάδος στα Χανιά και την εικόνα της Συλλογής Οικονομοπούλου⁴⁷.

Στόν προσωπογραφικό τύπο διατηρεί τα καθιερωμένα από την παράδοση βασικά χαρακτηριστικά του Θεολόγου ως σοφοῦ, ἡλικιωμένου συγγραφέα, με εὐρύ σῶμα πού ἔχει ὄγκο καί κεφάλι μέ πλατύ, γυμνό κρανίο πού στηρίζεται σέ κοντό ἀλλά εὐρωστο λαιμό (είκ. 200). Τά βασικά αὐτά προσωπογραφικά χαρακτηριστικά, πού ἔχουν τήν καταγωγή τους σέ ἔργα τῆς περιόδου τῶν Παλαιολόγων⁴⁸, συνάπτουν τήν εἰκόνα μέ ἔργα Κρητικῆς σχολῆς τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ 15ου αἰώνα, πού ἐντάσσονται στήν δραστηριότητα τοῦ Ἀνδρέου Ρίτζου καί τοῦ ἐργαστηρίου του, ὅπως τόν ἅγιο Ἰωάννη τόν Θεολόγο τῆς τριπλῆς εἰκόνας, στό Bari τῆς Ἰταλίας, τόν ἅγιο Ἰωάννη τόν Θεολόγο στό βημόθυρο τῆς Πάτμου, τόν ἅγιο Ἰωάννη τόν Θεολόγο σέ εἰκόνα τοῦ Μουσείου Μπενάκη μέ τήν Παναγία ἐνθρονη, εὐαγγελικές σκηνές καί ἁγίους καί κυρίως τήν μικρογραφική λεπτομέρεια τοῦ ἁγίου Ἰωάννου Θεολόγου στήν εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορος στήν Πάτμο⁴⁹, ἐνυπόγραφο ἔργο τοῦ Ἀνδρέα Ρίτζου.

Μέ τά ἴδια ἔργα συνδέεται στήν ἄφογη ἀπόδοση τῆς ἡλιοκαμμένης σάρκας τοῦ προσώπου, μέ μαλακές φωτοσκιάσεις, στήν καλλιτεχνική, γραμμική ἀπόδοση τῶν φώτων, ὅπως καί τῆς πτυχολογίας, πού ἀναπτύσσεται σέ πλατιά ἐπίπεδα, γεωμετρικοῦ χαρακτήρα, μέ βαθιές, εὐθύγραμμες ἀκαμπτες πτυχές, πού ὀρίζονται μέ λευκά περιγράμματα.

Τά προσωπογραφικά καί τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά, ὅπως καί τό ἐκφραζόμενο ἦθος, συνδέουν τήν εἰκόνα τῆς Μονῆς μέ ἔργα τῆς Κρητικῆς σχολῆς καί μάλιστα τοῦ Ἀνδρέα Ρίτζου. Γι' αὐτό τόν λόγο ἔχουμε τήν γνώμη ὅτι ἡ εἰκόνα⁵⁰ χρονολογεῖται στό δεύτερο μισό τοῦ 15ου αἰώνα καί ἐντάσσεται στήν παραγωγή τοῦ Ἀνδρέα Ρίτζου καί τοῦ ἐργαστηρίου του.



Εἰκ. 200 καί 201. Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Θεολόγος. Λεπτομέρειες τῆς εἰκ. 199.



ΒΥΖΑΝΤΙΝΕΣ
ΑΡΓΥΡΕΠΙΧΕΣ
ΕΠΕΝΔΥΣΕΙΣ
ΕΙΚΟΝΩΝ

ΓΕΝΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΓΙΑ ΤΙΣ ΕΠΕΝΔΥΣΕΙΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

Εισαγωγικά*.

Οί χρυσές, άργυρεπίχρυσες ή άργυρές επένδυσεις εικόνων αποτελούν ιδιαίτερη κατηγορία έργων τέχνης τής βυζαντινής περιόδου¹. Τά έργα αυτά έχουν μακρά παράδοση στην βυζαντινή τέχνη, ή οποία φθάνει μέχρι την παλαιοχριστιανική περίοδο², και πολλά βυζαντινά κείμενα κάνουν μνεία εικόνων με επένδυση χρυσή ή άργυρή είτε εικόνων με χρυσά ή άργυρά διάλιθα πλαίσια διακοσμημένα κάποτε και με σμάλτα. 'Η επένδυση στά κείμενα και ιδιαίτερα στά τυπικά τών Μονών και στους καταλόγους τών σκευοφυλακίων τους³ αναφέρεται ως θριγγίον, επένδυσις, ένδυμα, πλαίσιον, κόσμος ή κόσμησις⁴. Οί πολύτιμες επένδυσεις έχουν προορισμό την επικάλυψη με λεπτά έλάσματα άργύρου ή σπανιότερα χρυσοῦ, τμημάτων τής εικόνας. 'Η τεχνική αυτή εφαρμόζονταν και σέ άλλα ξύλινα ιερά αντικείμενα, όπως σταυροί, σταχώσεις ιερών βιβλίων κ.ά.⁵ με σκοπό νά τούς προσδώσει λάμψη και τιμή. Τά περισσότερα από τά μεταλλικά αυτά έλάσματα είναι διακοσμημένα με έμπέστα ανάγλυφα ή σπανιότερα έπιτεδόγλυφα κοσμήματα, πού προσπαθούν νά μιμηθούν έργα κατασκευασμένα έξ ολοκλήρου από πολύτιμα μέταλλα.

Μελετητές επένδυσεων εικόνων.

Στό τέλος του 19ου αιώνα και στίς αρχές του 20ου ο Ρώσος μελετητής τής βυζαντινής τέχνης Ν.Κondakov άρχισε νά έπισημαίνει τό ένδιαφέρον πού παρουσιάζουν οί πολύτιμες επένδυσεις εικόνων⁶. Άκολουθως και άλλοι μελετητές τών βυζαντινών εικόνων δέν έμειναν άσυγκίνητοι από την καλλιτεχνική αξία αυτών τών έργων. Μέχρι τό 1975 πάντως για τό θέμα αυτό υπάρχουν μόνο αναφορές σέ μερικά έργα από έπιστήμονες πού ασχολήθηκαν με τίς εικόνες ή την βυζαντινή μικροτεχνία⁷. Τήν χρονιά αυτή (1975) ο Grabar με τόν κατάλόγό του συμπληρώνει αυτό τό έπιστημονικό κενό και δίνει την δυνατότητα νά γίνουν κάποιες υποθέσεις σχετικά με την προέλευση τών έργων, νά παρουσιασθούν αποδείξεις σχετικά με την θρησκευτική τους σημασία και κυρίως νά γίνει μιά γενική ταξινόμηση και χρονολογική κατάταξη στά διασωθέντα δείγματα.

Στόν κατάλογο αυτό, ήρθαν νά προστεθούν με νεότερες δημοσιεύσεις⁸ και άλλα έργα, αυξάνοντας τόν αριθμό αυτών πού χρονολογούνται από τό 1200 έως τά μέσα του 15ου αιώνα. Οί επένδυσεις αυτές βρίσκονται στην 'Ελλάδα⁹, σέ χώρες τής Βαλκανικής¹⁰, αλλά και στην 'Ιταλία¹¹. 'Η παραγωγή επένδυσεων στην Ρωσία και την Γεωργία, πού φέρουν βυζαντινές επιδράσεις, ύπήρξε σημαντική και αρχίζει νά μάς είναι γνωστή από νεότερες δημοσιεύσεις¹².

'Η σημασία τής επένδυσης μιās εικόνας¹³.

Οί άργυρεπίχρυσες επένδυσεις επικαλύπτουν ιερές εικόνες, όπως είπαμε, ή άλλα ιερά αντικείμενα ως συμπλήρωση τής προσφοράς του πιστού, προσδίδοντάς τους μεγαλύτερη λάμψη και αίγλη. Συνήθως, με πολύτιμες διάλιθες επένδυσεις κοσμούσαν τίς λατρευτικές εικόνες τών ναών αλλά και τίς θαυματοργές. Για τόν λόγο αυτό, πολλές φορές οί κτήτορες ναών σέ πόλεις ή μονές φροντίζουν ώστε «τά προσκυνηματα»¹⁴, οί κατεξοχήν λατρευτικές εικόνες πού προσφέρουν, νά φέρουν έξ αρχής την πολύτιμη επένδυση. Είναι χαρακτηριστικό ότι επένδυσεις, σύμφωνα και με τίς πηγές, είχαν δεχθεί γνωστές θαυματοργές εικόνες τής Βασιλεύουσας, όπως ή Παναγία τής Μονής τών 'Οδηγών¹⁵ πού θεωρείται έργο του ευαγγελιστή Λουκά, καθώς και εικόνες του Χριστού και τής Παναγίας στόν ναό τής 'Αγίας Σοφίας¹⁶. Κάποτε πάνω

Είχ. 202. (Προηγούμενο δισέλιδο). Τά φωτοστέφανα από την επένδυση (άρ. 12) τής Παναγίας

'Οδηγότσιας. Λεπτομέρεια τής είχ. 336.

15 Χριστού Παντοκράτορος.

στήν επένδυση απεικονίζονται οι κτήτορες σε στάση δεήσεως και συχνότερα, αναγράφεται αφιέρωση που τους αναφέρει, για να τονισθεί με τον τρόπο αυτό για ποιόν συγκεκριμένα γίνεται η δέηση. Οι μονές του Αγίου Όρους και ιδιαίτερα η Ίερά Μονή του Βατοπαιδίου υπήρξαν, όπως θα δούμε, αποδέκτες αναλόγων επωνύμων δωρεών. Θεματικά οι εικόνες - αφιερώματα με επένδυση συνήθως συνδέονταν με τον άγιο στον οποίο ήταν αφιερωμένος ο ναός¹⁷.

Οι επενδύσεις των εικόνων έχαιραν ιδιαίτερης τιμής και σεβασμού κατά την βυζαντινή περίοδο. Αυτό συνάγεται από το γεγονός ότι διασώζονται «έκφράσεις» τους, δηλαδή περιγραφές τους, γραμμένες από λογίους, όπως ο Μανουήλ Φιλής¹⁸, που φανερώνουν τον θαυμασμό αλλά και τον σεβασμό τους. Σεβασμό άλλωστε προδίδει και το γεγονός ότι σε περιπτώσεις εικόνων με ιδιαίτερη τιμή, όταν η επένδυσή τους φθαρεί, δεν την αφαιρούν για να την αντικαταστήσουν, αλλά την επικαλύπτουν με νέα¹⁹. Εξάλλου, το γεγονός ότι υπάρχουν επενδύσεις που έχουν επαναχρησιμοποιηθεί, όταν οι αρχικές εικόνες για τις οποίες προορίζονταν χάθηκαν²⁰, αλλά και άλλες που έχουν υποστεί μικρές φθορές, επιδιορθώνονται με νεότερες προσθήκες²¹, δηλώνει την σημασία που διατηρούσαν οι επενδύσεις αυτές για τους πιστούς.

Η κατασκευή μιας επένδυσης πρέπει να είχε σοβαρό κόστος. Στην άποψη αυτή οδηγηθήκαμε όχι μόνο διότι είναι μικρός ο αριθμός εικόνων που έχουν επενδύσεις ή είχαν δεχθεί στο παρελθόν επενδύσεις σε σχέση με τον αριθμό των εικόνων που σώζονται σήμερα²², αλλά και από την διαπίστωση ότι πολλές επενδύσεις συνδέονται, όπως παραδίδεται από τις πηγές, με δωρεές αυτοκρατόρων²³, μελών της αυτοκρατορικής οικογένειας ή της αρχουσας τάξης και του ανώτερου κλήρου²⁴, με άτομα δηλαδή της βυζαντινής κοινωνίας, που είχαν την δυνατότητα να καταβάλουν το υψηλό κόστος κατασκευής των επενδύσεων. Άλλωστε, οι περίοδοι κατασκευής τους αντιστοιχούν συνήθως με περιόδους οικονομικής, αλλά κυρίως πολιτιστικής άκμης, όπως ο 12ος και ο 14ος αιώνας. Παρατηρείται επίσης, ότι τόσο η ζήτηση όσο και το κόστος ανάγκασαν τόσο τους αγοραστές όσο και τους τεχνίτες να καταφύγουν σε μιμητικές επενδύσεων από γύψο. Χαρακτηριστικό παράδειγμα προσφέρει μικρή εικόνα του αγίου Δημητρίου του 13ου-14ου αιώνα (εικ. 92), που σώζεται στην Μονή Βατοπαιδίου, όπως και σειρά εικόνων από την Κύπρο όπου, μετά την κατάληψη του νησιού από τους Φράγκους το 1192, άρχισε η μίμηση των δαπανηρών αργυρεπίχρυσων επενδύσεων με ευτελέστερα υλικά που επιχρυσώνονταν και «έτσι δημιουργήθηκαν τα ανάγλυφα φόντα και τα ανάγλυφα φωτοστέφανα»²⁵ που συνηθίζονταν πολύ.

Η μορφή των επενδύσεων και η εξέλιξή της.

Η έναρξη της χρήσης πολύτιμων επενδύσεων σε εικόνες τοποθετείται με βάση τα σωζόμενα έργα στην άμεσως μετά την εικονομαχία περίοδο²⁶. Η μελέτη όμως προγενέστερων της περιόδου αυτής στοιχείων μας κάνει να τοποθετούμε την έναρξη πολύ νωρίτερα.

Σύμφωνα με όσα γνωρίζουμε για τα πολύτιμα μεταλλικά τέμπλα του βου αιώνα, των οποίων διασώθηκαν μαρτυρίες από τις πηγές και ίχνη²⁷, πιστεύουμε ότι πιθανότατα υπήρχαν εικόνες την παλαιοχριστιανική περίοδο που είχαν δεχθεί πολύτιμες επενδύσεις των οποίων δεν γνωρίζουμε με ασφάλεια την μορφή. Η παρουσία σε ύστεροβυζαντινές επενδύσεις εικονογραφικών στοιχείων, που απαντούν στην Ίσπερη Αρχαιότητα²⁸, μας κάνουν να υποθέσουμε ότι τα στοιχεία αυτά διατηρήθηκαν την παλαιοχριστιανική περίοδο και μεταβιβάστηκαν στην βυζαντινή, εκφράζοντας με τον τρόπο αυτό την συντηρητικότητα που χαρακτηρίζει τα εικονογραφικά σχήματα σ' αυτή την μορφή της μικροτεχνίας. Υποθέτουμε λοιπόν ότι, σε μία εποχή που χρησιμοποιούνται σε χριστιανικά έργα μορφές διακόσμησης γνωστές και συνηθισμένες στην ελληνιστική και ρωμαϊκή τέχνη, οι παλαιοχριστιανικές επενδύσεις υιοθέτησαν το εικονογραφικό σχήμα στο οποίο ένα πρόσωπο ή μία σύνθεση πλαισιώνεται από αφηγηματικές σκηνές ή

πρόσωπα που συνδέονται μαζί της²⁹. Οι σκηνές ή τα πρόσωπα του πλαισίου θα μπορούσαν να συγκριθούν με εικονογραφικά σχόλια που διευκολύνουν την κατανόηση του κυρίου θέματος³⁰. Άργυρος δίσκος διακοσμημένος με ανάγλυφη σύνθεση σχετική με τον Άχιλλέα³¹, που πλαισιώνεται από σκηνές του βίου του, είναι ένα έργο αργυροχρυσόχόας της Ίσπερης Αρχαιότητας πλησιέστατο τεχνικά και εικονογραφικά με την μορφή που θα είχαν οι επενδύσεις εικόνων της παλαιοχριστιανικής περιόδου. Μάλιστα, το χριστιανικού περιεχομένου διακοσμητικό θέμα πήλινων δίσκων του 4ου και 5ου αιώνα, που μιμούνται ανάλογα αργυρά σκεύη, προσφέρει απόδειξη της χρήσεως αυτού του εικονογραφικού σχήματος και από τους χριστιανούς. Πρόκειται για την απεικόνιση των αποστόλων Πέτρου και Παύλου ενθρόνων εκατέρωθεν διάλιθου σταυρού, που πλαισιώνονται με σκηνές από την Παλαιά Διαθήκη³². Τα λιγοστά αυτά στοιχεία δεν μας επιτρέπουν να σχηματίσουμε ολοκληρωμένη εικόνα των επενδύσεων αυτής της περιόδου.

Από την βυζαντινή περίοδο έχουν ευτυχώς διασωθεί τόσο επενδύσεις εικόνων, όσο και περιγραφές τους στα μοναχικά τυπικά ή αναφορές σε έγγραφα και καταγραφές των Μονών. Έτσι επιβεβαιώνεται η συνεχής παρουσία στους ναούς εικόνων με επενδύσεις από την μεσοβυζαντινή περίοδο³³. Διακρίνονται χρονικά δύο μεγάλες κατασκευαστικές περίοδοι επενδύσεων: η μία, της μεσοβυζαντινής περιόδου, [9ος-13ος αιώνας] και η δεύτερη της περιόδου των Παλαιολόγων [14ος-15ος αιώνας]³⁴.

Την μεσοβυζαντινή περίοδο, εκτός των γραπτών εικόνων πάνω σε ξύλο, με ή χωρίς επένδυση, υπήρχαν φορητές εικόνες σκαλισμένες σε ξύλο, σε μάρμαρο, σε χαλκό, σε ελεφαντόδοντο, σε στεατίτη και σε άργυρο³⁵. Ο αριθμός όμως των επενδύσεων στην μεσοβυζαντινή περίοδο είναι ιδιαίτερα περιορισμένος και τα στοιχεία που σώζονται σχετικά με την παραγωγή τους ελάχιστα. Έτσι, δεν μας επιτρέπονται ασφαλή συμπεράσματα σχετικά με την μορφή και την εξέλιξή της. Ουσιαστικά κάποια συμπεράσματα μπορούν να εξαχθούν με βάση κυρίως τις δύο επενδύσεις εικόνων του αρχαγγέλου Μιχαήλ, που βρίσκονται στον Θησαυρό του Αγίου Μάρκου στην Βενετία, οι οποίες με βάση τεχνικά και τεχνολογικά στοιχεία τοποθετούνται στον 10ο και τον 11ο αιώνα³⁶, και θεωρούνται έργα κατασκευασμένα στην Κωνσταντινούπολη. Πληροφορίες επίσης μας προσφέρει καταγραφή του 1164 που έγινε στην Μονή της Παναγίας Έλεούσας στο χωριό Βελιούσα κοντά στην Στρώμνιτσα³⁷ από μοναχούς της Μονής που αποδεικνύει ότι σε κάποιους ναούς της Μακεδονίας υπήρχαν εικόνες με πολύτιμες επενδύσεις³⁸. Από τα λίγα μορφολογικά στοιχεία που μπορούμε να εντοπίσουμε είναι ότι τα πλαίσια των επενδύσεων διακοσμούνται με κυκλικά μετάλλια που περικλείουν αγίους³⁹.

Σώζονται επίσης, κάποιες αποσπασματικές επενδύσεις από τα εργαστήρια της Γεωργίας⁴⁰ του 9ου, 10ου και 11ου αιώνα και από τα ρωσικά εργαστήρια του 11ου αιώνα που βρίσκονται σε ρωσικά μουσεία⁴¹. Ανάμεσά τους ξεχωριστή θέση έχει επένδυση εικόνας της Μεταμορφώσεως από την Γεωργία, που σήμερα βρίσκεται στο Μουσείο Καλών Τεχνών της Τυφλίδας, η οποία χρονολογείται με ασφάλεια, σύμφωνα με επιγραφές, το 886⁴². Οι επενδύσεις λοιπόν από την περίοδο αυτή είναι έργα από την πρωτεύουσα και από την περιφέρεια, που επιτρέπουν να διαπιστώσουμε τις διαφορές τους αλλά και τις τροποποιήσεις που έχουν δεχθεί.

Παράλληλα, από πηγές πληροφορούμεθα κάποια στοιχεία για επενδύσεις θαυματουργών εικόνων σε ναούς της Κωνσταντινούπολης, που πιθανότατα ανήκαν σ' αυτή την περίοδο. Πρόκειται για την συνοπτική περιγραφή της επένδυσης της περίφημης θαυματουργής εικόνας της Παναγίας της Οδηγητριάς, της Μονής των Οδηγών, που την θεωρούσαν έργο του Ευαγγελιστή Λουκά, από τον Ruy Gonzales de Clavijo που επισκέφτηκε την Κωνσταντινούπολη στις αρχές του 15ου αιώνα (1403-1406)⁴³ και ο οποίος περιγράφει μία διάλιθη αργυρή επένδυση με μεγάλο πλούτο και ποικιλία πολύτιμων λίθων και σμάλτων. Επίσης, η διάλιθη επένδυση θαυματουργής εικόνας της Θεοτόκου στο ναό της Αγίας Σοφίας, που περιγράφει ο ρώσος προσκυνητής στο τέλος του 14ου αιώνα⁴⁴, είναι πιθανό να ανήκει στην ίδια εποχή, μία και η

δύο ψηφιδωτών εικόνων της Σταυρώσεως και της αγίας Άννας (άρ. 4 και 5, εικ. 254, 264) της Ιερᾶς Μονῆς Βατοπαιδίου⁶¹. Γύρω στις τελευταίες δεκαετίες της παλαιολόγειας περιόδου τὰ ἀργυρά και ἐπιχρυσωμένα ἐλάσματα τῶν ἐπενδύσεων εικόνων δέχονται διακόσμηση μέ συρματερή τεχνική μέ ταινίες πού συχνά συνδυάζεται μέ ἀνάγλυφα, ὅπως φανερώνουν οἱ ἐπενδύσεις τῶν εικόνων τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορος, τῆς Παναγίας «Ἐλπίς τῶν ἀπηλπισμένων», τῆς Φιλοξενίας τοῦ Ἀβραάμ, τῆς Ὁδηγήτριας και τοῦ Εὐαγγελισμοῦ (άρ. 9-13) τῆς Ιερᾶς Μονῆς Βατοπαιδίου.

Στενή σχέση μέ τίς ἐπενδύσεις εικόνων ἔχουν οἱ ἀργυρές ἐπενδύσεις σταχώσεων κωδίκων⁶². Ἐχει μάλιστα διατυπωθεῖ ἡ ὑπόθεση ὅτι κάποιες ἀπό τίς σταχώσεις αὐτές ἀπό πολύτιμο μέταλλο, ἀρχικά ἦταν διπτυχα ἀνάλογα μέ τὰ ἐλεφάντινα τοῦ 10ου και 11ου αἰώνα πού σέ δεύτερη χρήση, διακόσμησαν στήν Δύση σταχώσεις. Χαρακτηριστικό παράδειγμα εἶναι ἡ ἐπένδυση βιβλίου τοῦ 14ου - 15ου αἰώνα στόν Θησαυρό τοῦ Ἁγίου Μάρκου⁶³.

Τεχνική και τεχνοτροπία τῆς διακόσμησης τῶν παλαιολόγειων ἐπενδύσεων⁶⁴.

Ἡ κατασκευή μιᾶς ἐπενδύσεως συνδυάζεται πολλές φορές μέ τήν ἀντίστοιχη κατασκευή τῆς εἰκόνας πού πρόκειται νά διακοσμηθεῖ. Ἰπῆρχαν ὅμως και περιπτώσεις πού ἐπενδύσεις κατασκευάζονταν γιά παλαιές εἰκόνες ἢ εἰκόνες σύγχρονες τῶν ὁποίων ἡ κατασκευή εἶχε προηγηθεῖ, ὡς δωρεά νέου ἢ και τοῦ ἀρχικοῦ δωρητῆ τῶν εικόνων. Στήν περίπτωση τῆς σύγχρονης κατασκευῆς τῆς εἰκόνας και τῆς ἐπενδύσεως τῆς πού γνωρίζουμε τόσο ἀπό σωζόμενα ἔργα ὅσο και ἀπό πηγές⁶⁵, διαπιστώθηκε ὅτι συχνά τό τμήμα πού ἐπρόκειτο νά καλυφθεῖ ἀπό τήν ἐπένδυση δέν ζωγραφίζονταν. Παράδειγμα ἡ μικρή εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορος τῆς Ιερᾶς Μονῆς Βατοπαιδίου (εἰκ. 149), ἡ ὁποία διασώζει ἴχνη ἀπό τήν στερέωση τῆς ἐπένδυσης πού ἔφερε και πού σήμερα ἔχει χαθεῖ, ἐνῶ τὰ τμήματα τοῦ βάθους και τοῦ αὐτόξυλου πλαισίου διατηροῦν τήν προετοιμασία τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας χωρίς νά ἔχουν ποτέ δεχθεῖ ζωγραφική⁶⁶. Σέ περιπτώσεις ὅμως πού ἡ κατασκευή τῆς εἰκόνας και ἡ πώλησή της προηγεῖται τῆς κατασκευῆς ἐπενδύσεως, ὁλοκλήρωναν τήν ζωγραφική σ' ὅλη τήν ἐπιφάνεια τῆς εἰκόνας, ὅπως στίς εἰκόνες τοῦ Εὐαγγελισμοῦ (άρ.13) και Παναγίας Ἐλπίδος τῶν ἀπελπισμένων (άρ.10) τῆς Ιερᾶς Μονῆς Βατοπαιδίου. Σέ κάποιες περιπτώσεις, παλαιές ἐπενδύσεις προσαρμόζονται σέ νεώτερες εἰκόνες μέ ἡ χωρίς μεγάλη ἐπιτυχία, ὅπως στίς εἰκόνες τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας, τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορος και τῆς Παναγίας Παράκλησης (άρ. 2 και 6, 7) τῆς Ιερᾶς Μονῆς Βατοπαιδίου.

Στήν ἀρχή αὐτῆς τῆς περιόδου κύριο τεχνικό χαρακτηριστικό τῶν ἐπενδύσεων εἶναι ὅτι συνδυάζουν στό ἴδιο ἔργο ποικιλία τεχνικῶν, ὅπως τό διάτρητο ἔξοργο ἀνάγλυφο, μέ ἡ χωρίς σμάλτο, τό χαμηλό ἀνάγλυφο και τό ἐπιπεδόγλυφο μέ λακκωτό σμάλτο. Πρός τό τέλος τῆς περιόδου των Παλαιολόγων (τέλος 14ου - πρῶτο ἡμισυ τοῦ 15ου αἰ.), γίνεται εὐρεία χρήση παραλλαγῆς τῆς συρματερῆς τεχνικῆς⁶⁷. Οἱ δύο αὐτές τεχνικές συνυπάρχουν χρονικά στό τέλος τοῦ 14ου και στίς ἀρχές τοῦ 15ου αἰώνα και μάλιστα μερικές φορές στό ἴδιο ἔργο. Ἡ παραλλαγή αὐτή τῆς συρματερῆς ὀνομάστηκε ἀπό γάλλους ἐρευνητές filigranes en ruban, δηλαδή συρματερή μέ ταινίες⁶⁸. Πρόκειται γιά κάλυψη τῆς ἐπιφάνειας μέ λεῖο ἔλασμα χρυσό, ἀργυρό ἢ ἐπιχρυσωμένο, πάνω στό ὁποῖο λεπτές ταινίες, χωρίς περιελίξεις, ἀπό ἀνάλογο ὕλικό, κολλημένες κάθετα πάνω στήν ἐπιφάνεια τοῦ βάθους, δημιουργοῦν δίχτυ κυφελίδων σχηματίζοντας ποικίλα κοσμήματα, κυρίως γεωμετρικοῦ χαρακτήρα. Οἱ κυφελίδες αὐτές συνήθως παραμένουν κενές ἂν και θά μπορούσαν νά δεχθοῦν σμάλτο. Στήν κατηγορία αὐτή ἀνήκουν κυρίως ἐπενδύσεις εικόνων πού φυλάσσονται στό Ἅγιον Ὅρος, και ἰδιαίτερα στήν Μονή Βατοπαιδίου (άρ. 9-13) και κάποιες εἰκόνες ἐκτός Ἑλλάδος⁶⁹. Παραλλαγή τῆς συρματερῆς τεχνικῆς μέ στριφτά σύρματα κολλημένα σέ συμπαγές ἔλα-

σμα πού σχηματίζουν κοσμήματα ἀλλά πολύ ἀραιά ἀπαντᾶ σέ ἔργα τοῦ 14ου αἰώνα και ἀποδίδεται σέ ἀλβανικό ἔργαστήριο⁷⁰.

Παράλληλα στίς ἐπενδύσεις τῆς εἰκόνας τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορος, τῆς Παναγίας Παράκλησης, και τῶν ἀποστόλων Πέτρου και Παύλου τῆς Ιερᾶς Μονῆς Βατοπαιδίου (άρ. 6-8), τό βάθος εἰκονιστικῶν διαχωρῶν πού τό θέμα τους ἀποδίδεται μέ ἀπλές ἐγχαράξεις, διακοσμείται μέ σμάλτο χυτό, λακκωτό σέ ἓνα ἢ περισσότερα χρώματα. Τά διάχωρα αὐτά συνήθως εἶναι καρφωμένα πάνω σέ φυτικούς τάπητες μέ χαμηλό ἀνάγλυφο.

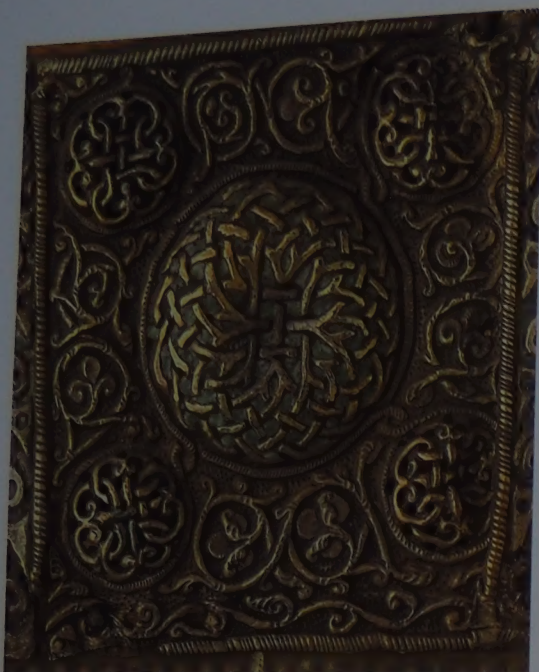
Τεχνικά, οἱ ἐπενδύσεις αὐτῆς τῆς περιόδου εἶναι κατασκευασμένες ἀπό μεταλλικά ἐλάσματα, ἀργύρου, κάποτε ἐπιχρυσωμένου, πού ὅταν προορίζονται γιά τό βάθος τῆς εἰκόνας εἶναι συνήθως ἐνιαῖα, κομμένα σύμφωνα μέ τίς ἀνάγκες τοῦ θέματος και ὅταν προορίζονται γιά τό πλαίσιο και γιά τίς ζώνες πού τό συνδέουν μέ τό βάθος, ἔχουν τήν μορφή ταινιῶν. Τά φωτοστέφανα τῶν μορφῶν τῆς κύριας συνθέσεως εἶναι συνήθως ἔξοργα και τοποθετοῦναι πάνω στόν τάπητα πού καλύπτει τό βάθος. Μέ τόν ἴδιο τρόπο ἀποδίδονται οἱ ἐπιγραφές και τὰ συμπληήματα πού συνοδεύουν τό κύριο εἰκονιστικό θέμα τῆς εἰκόνας. Αὐτά βρίσκονται σέ διάχωρα, κυκλικά ἢ παραλληλόγραμμα, πού πλαισιώνουν τήν μορφή, ἐνσωματωμένα συνήθως στό ἔλασμα τοῦ βάθους⁷¹ ἢ προσηλωμένα σ' αὐτό⁷². Τό γενικό αὐτό σχῆμα ἀποκτᾶ ποικιλομορφία ἀπό τήν ἀπόδοση τῶν διαχωρῶν και τῶν γραμμάτων τῶν ἐπιγραφῶν πού ἄλλοτε εἶναι ἐγχαράκτα⁷³ και ἄλλοτε ἀνάγλυφα⁷⁴ μέσα σέ ἔξοργα διάχωρα. Τά ἐπίπεδα διάχωρα μέ περίγραμμα ἔξοργο ἀπό τόν τάπητα τοῦ βάθους τῆς εἰκόνας εἶναι σπάνια⁷⁵, ἐνῶ ἀπό τά μέσα τοῦ 14ου αἰώνα κυρίως ἀπαντᾶ στά ἔξοργα διάχωρα τῶν ἐπιγραφῶν και ἡ τεχνική τοῦ ἐπιπεδόγλυφου⁷⁶. Ὁ διακοσμητικός τάπητας μέ ἐμπέστα κοσμήματα, ὅπως αὐτός τῆς ἐπένδυσης τῆς εἰκόνας τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας, δωρεᾶς τῆς Παπαδοπουλίνης (άρ. 2, εἰκ. 239) ἢ τοῦ Χριστοῦ Ψυχοσώστη τῆς Ἀχρίδας πρέπει νά κατασκευάζονταν πάνω σέ ἐνιαῖο ἔλασμα, ἀπό τό ὁποῖο πρέπει νά ἀφαιρούσαν τά μέρη πού ἀντιστοιχοῦσαν στό θέμα τῆς εἰκόνας. Κάποτε μάλιστα χρησιμοποιοῦν τμήματα αὐτοῦ τοῦ τάπητα γιά νά συμπληρώσουν τήν ἐπένδυση⁷⁷.

Τά διακοσμητικά θέματα πού, ὅπως εἶπαμε, ἀποδίδονται μέ διάφορες τεχνικές στήν ἴδια ἐπένδυση, διακρίνονται σέ τάπητες φυτικούς ἢ γεωμετρικῶν κοσμημάτων και σέ εἰκονιστικά, τά ὁποία ἀπαντοῦν μόνο στά πλαίσια τῆς ἐπενδύσεως. Τό βάθος τῆς εἰκόνας και τοῦ πλαισίου καλύπτεται ἀπό ἀνάγλυφα, ἐπιπεδόγλυφα ἢ συρματερὰ κοσμήματα. Τά ἀνάγλυφα κοσμήματα συχνά δέχονται ἐπιπλέον ἐπεξεργασία μέ σμίλη ὥστε νά πλουτισθεῖ και νά ἐξαρθεῖ τό ἀνάγλυφο⁷⁸. Μέ ἐπιπεδόγλυφη και μέ συρματερή τεχνική ἀποδίδονται συνήθως τά γεωμετρικά κοσμήματα⁷⁹, πού καλύπτουν τούς τάπητες τοῦ βάθους τῆς εἰκόνας.

Οἱ ταινίες πού συνδέουν τό βάθος μέ τό πλαίσιο τῆς ἐπενδύσεως κοσμοῦνται συνήθως μέ ἀνάγλυφη τεχνική, πού κάποτε γίνεται και διάτρητη⁸⁰.

Στά πλαίσια, τά ἀργυρά ἐλάσματα εἶναι χωρισμένα σέ παραλληλόγραμμα συνήθως διάχωρα, διακοσμημένα μέ ἀνάγλυφη τεχνική, στά ὁποία ἐναλλάσσονται συνήθως φυτικά και εἰκονιστικά θέματα. Στά διάχωρα μέ τόν φυτικό τάπητα ἔχουν τοποθετηθεῖ πολλές φορές ἔξοργα κομβιόσχημα κοσμήματα, πού μοιάζει νά μιμοῦνται τά ἀντίστοιχα κομβιόσχημα κοσμήματα μαρμάρινων τέμπλων τοῦ 11ου αἰώνα, ὅπως τοῦ καθολικοῦ τοῦ Ὁσίου Λουκά. Τά κομβιόσχημα αὐτά κοσμήματα καλύπτονται συνήθως ἀπό φυτικά πλέγματα μέ χαμηλό ἢ διάτρητο ἀνάγλυφο τό ὁποῖο κάποτε εἶναι συμπληρωμένο μέ σμάλτο (εἰκ. 239).

Τά εἰκονιστικά διάχωρα ἔχουν δύο τύπους θεμάτων: τίς συνθέσεις και τίς μεμονωμένες μορφές ἁγίων σέ προτομή, πού ἀποδίδονται ὅλα ἀνάγλυφα. Οἱ μεμονωμένες μορφές (εἰκ. 281-284), πολλές φορές ἔχουν ἀποδοθεῖ μέ ἓνα ἰδιαίτερα ὕψηλό ἐπίπεδο τέχνης, ἔτσι ὥστε νά «ἔχουν τήν θέση τους στήν ἱστορία τῆς βυζαντινῆς γλυπτικῆς»⁸¹. Ἐχουν μάλιστα θεωρηθεῖ ὡς ἐκπρόσωποι τῶν καλλιτεχνικῶν τάσεων τῆς



παλαιολόγειας εποχής, όπως αποδεικνύουν συγκρίσεις με γλυπτά παλαιολόγειων ναών της Κωνσταντινουπόλεως⁸². «Τά μικρά αυτά ανάγλυφα, εξαιρετικής εκτέλεσης και αξιοπρόσεκτης τεχνοτροπίας στην έκφραση των προσώπων και των κινήσεων είναι άριστουργήματα της βυζαντινής μικρογλυπτικής⁸³». Οι προτομές λοιπόν αγίων με την ακρίβεια της επεξεργασίας τους, την αναζήτηση της τελειότητας στην λεπτομέρεια του σχεδίου, την πλαστικότητα και τον ρεαλισμό στην απόδοση, καθίστανται από τά υψηλότερα επιτεύγματα της χρυσοχοΐας του Βυζαντίου (εικ. 343, 344).

Επίσης, κάποιες από τις ανάγλυφες σκηνές (εικ. 241, 242) που κοσμούν πλαίσια επενδύσεων παρουσιάζουν αντιπροσωπευτικά χαρακτηριστικά της τέχνης των Παλαιολόγων⁸⁴, όπως δυναμισμό και εκφραστικότητα στις κινήσεις. Η υψηλή αυτή τεχνοτροπική ποιότητα των

εικονιστικών αναγλύφων στα πλαίσια των επενδύσεων, διατηρείται μέχρι και τον 15ο αιώνα.

Στην τεχνική του εμπέστου έξεργου αναγλύφου (au repoussé) χρησιμοποιούσαν μήτρες πάνω στις οποίες απέδιδαν τό θέμα. Ακολούθως εφάρμοζαν τό έλασμα πάνω στην μήτρα και μετά την αποτύπωσή του, τό συμπλήρωναν για να βελτιώσουν την απόδοση με έγχαραξεις, τρυπανισμούς, προσθήκη σμάλτου κ.ά.

Έτσι, κάποια από τά ανάγλυφα θέματα αναδεικνύονται από μικρές κυκλικές διατρήσεις με τρυπάνι στο έλασμα που αποτελεί τό βάθος⁸⁵ (εικ. 227). Επίσης, πολλά από τά έξεργα περιγράμματα των θεμάτων όπως ή οριοθέτηση του κομβιόσημου εξάρματος των φωτοστεφάνων (εικ. 239) ή των πλαισίων (εικ. 242) δέχονται λεπτές επάλληλες έγχαραξεις ώστε να θυμίζουν την “ανεβατή” βελονιά των χρυσοκεντημάτων⁸⁶.

Τά εικονιστικά θέματα, και δή τίς συνθέσεις, τά κατασκεύαζαν άλλοτε από μικρού μεγέθους έλάσματα, σέ χωριστές μικρές μήτρες, όποτε τά κάρφωναν στο πλαίσιο σέ ειδικό χώρο, όπου το έλασμα είχε μείνει άδιακόσμητο⁸⁷ (εικ. 235) και άλλοτε τά κατασκεύαζαν πάνω σέ επιμήκεις ταινίες ελασμάτων μαζί με τά διακοσμητικά διάχωρα⁸⁸. Η επιτυχημένη τοποθέτηση του έλάσματος πάνω στην μήτρα επέτρεπε την άρτια απόδοση του θέματος⁸⁹ (εικ. 217, 218). Έξάλλου, τά διάχωρα με εικονιστικά θέματα που τοποθετούνται σέ χωριστά έλάσματα, είναι πιθανό να κατασκευάζονταν και σέ διαφορετικά εργαστήρια, όπως πιστεύεται ότι συνέβαινε με αυτά που είναι διακοσμημένα με εικονίδια με περίκλειστο σμάλτο, τά όποια συχνά είναι παλαιότερα των επενδύσεων που διακοσμούν⁹⁰. Στην αρχή της περιόδου των Παλαιολόγων (τέλος 13ου – πρώτο μισό του 14ου αιώνα) παρατηρείται χρήση χυτού βαθυκύανου σμάλτου που συμπληρώνει τά επιπεδόγλυφα κοσμήματα στους τάπητες του βάθους⁹¹ και του πλαισίου⁹² των επενδύσεων, και στα έξεργα διάτρητα κομβία που τούς διακοσμούν⁹³ (εικ. 239, 278), καθώς και στίς επιπεδόγλυφες επιγραφές κυρίως τίς αφιερωματικές⁹⁴ (εικ. 237, 309, 315–317). Στο δεύτερο μισό του 14ου αιώνα από τό θέμα που αποδίδεται έτσι επιπεδόγλυφο με εγχάρακτες τίς λεπτομέρειες, ενώ με μικρές επάλ-

ληλες έγχαραξεις δημιουργούνται φωτοσκιάσεις. Σμάλτο καλύπτει τό βάθος, ή επιφάνεια του όποιου κάποιες φορές σκαλίζεται ελαφρά για να μπορέσει να τό συγκρατήσει καλύτερα. Η τεχνική αυτή εφαρμόστηκε σέ διάφορα τμήματα των επενδύσεων, όπως εικονιστικά διάχωρα⁹⁵ (εικ. 277, 297), φωτοστέφανα⁹⁶ (εικ. 207). Διαπιστώθηκε επίσης ότι τό σμάλτο, άπαντά κάποτε και σέ άλλα δύο χρώματα, πράσινο και κόκκινο σέ ζωηρούς τόνους, που με την προσθήκη του υπόλευκου του άργύρου δημιουργούν τετραχρωμία⁹⁷ (εικ. 297, 207). Η τεχνική αυτή του πολύχρωμου λακκωτού σμάλτου, άπαντά και σέ άλλα έργα θρησκευτικής μικροτεχνίας, όπως δισκοπότηρα⁹⁸ χρονολογημένα στο δεύτερο μισό του 14ου αιώνα, όπου δέν περιορίζεται να καλύπτει τό βάθος αλλά χρωματίζει και κάποια σημεία των συνθέσεων (εικ. 209). Τά εικονιστικά διάχωρα άν και έχουν μία αυτότε-λεια διότι συχνά χωριστά προσηλώνονται στην επένδυση, πρέπει να κατασκευάζονταν στο ίδιο εργαστήριο που κατασκεύασε και την υπόλοιπη επένδυση όπως αποδεικνύουν και τά άλλα έργα άργυροχρυσχοΐας. Παρατηρείται μάλιστα όμοιότης στην τεχνική της διακόσμησης αλλά και στα διακοσμητικά θέματα σέ μερικά από αυτά⁹⁹ (εικ. 278, 302–304), που μάς κάνουν να υποθέτουμε ότι υπήρξαν προϊόντα του ίδιου εργαστηρίου.

Στην ίδια εποχή, (προχωρημένος 14ος – αρχή 15ου αιώνα) γίνεται παράλληλα χρήση της τεχνικής που όνομάστηκε¹⁰⁰ «συρματερή με ταινίες» (filigranes en rubans). Καλύπτεται ή πρós διακόσμηση επιφάνεια με έλασμα πάνω στο όποιο συγκολλούνται κάθετα λεπτές ταινίες, χρυσές ή άργυρές, που σχηματίζουν περίκλειστα διακοσμητικά θέματα¹⁰¹ (εικ. 338, 204). Τά κοσμήματα αυτά μοιάζει να δέχονταν σμάλτα ή νιέλλο, ή τουλάχιστον φαίνονται να είχαν προετοιμαστεί για να δεχθούν.

Πάντως, ή ευκολία με την όποια μπορούσε κανείς να προσθέσει ή να αντικαταστήσει τμήματα μιας επένδυσης, και κυρίως τά διάχωρα του πλαισίου, τά φωτοστέφανα ή τά διάχωρα των επιγραφών του κυρίως θέματος της εικόνας δημιουργούν πρόσθετες δυσκολίες στην χρονολόγηση μιας επενδύσεως.

Τά διακοσμητικά θέματα των επενδύσεων της Παλαιολόγειας περιόδου και ή εξέλιξή τους.

Τά διακοσμητικά θέματα που χρησιμοποιούνται στίς πολύτιμες επενδύσεις αυτής της περιόδου είναι άνεικονικά (φυτικά και γεωμετρικά) και εικονιστικά (προτομές αγίων και σκηνές της Κ. Διαθήκης) με μεγάλη ποικιλία στην απόδοση, κυρίως των άνεικονικών¹⁰² (εικ. 204, 206) και εξαιρετική τέχνη των εικονιστικών. Πρόκειται για την συνέχιση παράδοσης της μεσοβυζαντινής περιόδου όπως φανερώνουν τά ελάχιστα δείγματα που διαθέτουμε.

Έτσι, στην ψηφιδωτή εικόνα του αγίου Νικολάου¹⁰³ του 11ου αιώνα, στην Πάτμο, ή σύγχρονη της άργυρή επένδυση του πλαισίου, φέρει άνάμεσα στα συμπλέγματα όκτάσχημου πλοχμού κληματίδος που διακοσμούν τό βάθος, έπτά κυκλικά μετάλλια: δύο με προτομές άρχαγγέλων που πλαισιώνουν μέταλλο



Εικ. 206. Τό τρίτο διάχωρο του άνω πλαισίου από την επένδυση (άρ. 2) της εικόνας Παναγίας 'Οδηγητριάς. Λεπτομέρεια της εικ. 234.

Εικ. 207. Φωτοστέφανο άποστόλου Παύλου από την επένδυση (άρ. 8) εικόνας των άποστόλων Πέτρου και Παύλου. Λεπτομέρεια της εικ. 297.



μέ την «έτοιμασία του θρόνου» στην άνω πλευρά του και τέσσερα στίς κάθετες πλευρές, με προτομές στρατιωτικών αγίων¹⁰⁴.

Τό άργυρό πλαίσιο, τής εικόνας του αγίου Ιωάννου του Θεολόγου τής ίδιας Μονής που τοποθετείται στον 12ο αιώνα, εκτός από τόν τάπητα με έκτυπους ρόμβους που περικλείουν κρινάνθεμο, διακοσμείται και από κυκλικά μετάλλια με προτομές οι όποιες συνθέτουν την Δέηση: ή Παναγία, ό Χριστός και ό άγιος Ιωάννης ό Πρόδρομος στό άνω πλαίσιο και οι ένδεκα απόστολοι στίς υπόλοιπες πλευρές. Λείπει ή προτομή του αγίου Ιωάννου του Θεολόγου που αποτελεί τό κεντρικό θέμα τής εικόνας¹⁰⁵. Τεχνοτροπικές και εικονογραφικές, παρατηρήσεις συνδέουν τις δύο επενδύσεις, αλλά και τις συσχετίζουν με άλλα ανάλογα έργα του 11ου αιώνα από την Γεωργία¹⁰⁶. Η χρήση

στην επένδυση του αγίου Νικολάου κυκλικών μεταλλικών, ή παρουσία στρατιωτικών αγίων και ή χρήση του φυτικού κοσμήματος του οκτάσχημου βλαστού κληματίδος που περιβάλλει κυκλικά πεντάλοβα φύλλα κληματίδος, άπαντούν και στην πολύτιμη εικόνα – επένδυση του ολόσωμου αρχαγγέλου Μιχαήλ στην Βενετία, φανερώνοντας κοινές εικονογραφικές και μορφολογικές τάσεις¹⁰⁷.

Στό δεύτερο μισό του 13ου και στίς αρχές του 14ου αιώνα οι επενδύσεις διακοσμούνται με τρεις κατηγορίες θεμάτων: τά φυτικά θέματα διακοσμητικού χαρακτήρα, που κάποτε έμφανίζουν στοιχεία ρεαλιστικά και εκφύονται από άγγεία¹⁰⁸, τά διακοσμητικά θέματα γεωμετρικού χαρακτήρα και τά εικονιστικά. Τά φυτικά θέματα κοσμούν τό βάθος τής εικόνας και διάχωρα στό πλαίσιο. Παρατηρείται όμοιότητα ή τις περισσότερες φορές, τεχνοτροπική συγγένεια στην απόδοση των βλαστών, που συνθέτουν τό βάθος των διακοσμητικών διαχώρων και τόν τάπητα στό βάθος τής εικόνας¹⁰⁹. Τά καθαρά διακοσμητικά θέματα σέ επάλληλες σειρές σχηματίζουν τάπητα γεωμετρικού χαρακτήρα¹¹⁰ συνήθως στό βάθος τής εικόνας και σπάνια στό πλαίσιο (άρ. 2, εικ. 234, 239).

Κοινά εικονογραφικά στοιχεία που άπαντούν τόσο στό βάθος, όσο και στό πλαίσιο των επενδύσεων μπορούν νά θεωρηθούν τά κομβίόσχημα έξάρματα, τά καλυμμένα με πολύπλοκους φυτικούς πλοχμούς (εικ. 250) ή με δισχιδείς ταινίες, που σχηματίζουν φαθωτές επιφάνειες (εικ. 206). Οι πλοχμοί αυτοί, διευκολύνουν την διάτρητη τεχνική που συχνά χρησιμοποιείται για την κατασκευή τους. Σπανιώτερα άπαντούν τετραγωνισμένα έξάρματα με ανάλογη διακόσμηση¹¹¹ (εικ. 287) και κομβίόσχημα με εικονιστικό θέμα (εικ. 285, 286).

Τά διάχωρα με τά εικονιστικά θέματα, που κοσμούν τά πλαίσια των επενδύσεων έναλλάξ με φυτικά θέματα, όριοθετούνται συνήθως από έξεργα κοσμήματα έμπνευσμένα από βελονιές κεντημάτων (άνεβατό, σχοινόσχημο). Θά θέλαμε όμως νά σημειώσουμε ότι υπάρχουν και πλαίσια που έχουν μόνο διάχωρα με φυτικά κοσμήματα¹¹². Στά εικονιστικά θέματα κυριαρχούν δύο εικονογραφικοί κύκλοι με σκηνές από το Δωδεκάορτο¹¹³ και από τόν βίο τής Θεοτόκου¹¹⁴. Τό μοναδικό δείγμα με τόν κύκλο του αγίου Μανδηλίου¹¹⁵ που πλαισιώνει εικόνα του αγίου Μανδηλίου, επιτρέπει νά υποθέσουμε ότι χρησιμοποιούσαν στην διακόσμηση των επενδύσεων και άλλους εικονογραφικούς κύκλους που δέν έχουν σωθεί. Παράλληλα εξακολουθούν νά χρησιμοποιούνται τά θέματα τής Δεήσεως (εικ. 302–304)¹¹⁶ και τής Έτοιμασίας του Θρόνου (εικ. 254, 261)¹¹⁷ που πλαισιώνονται από διάχωρα με μεμονωμένους αγίους σέ προτομή και του

Παντοκράτορα (εικ. 314) πλαισιωμένου από τούς αποστόλους ή άλλους αγίους, πάντα σέ προτομή¹¹⁸. Κάποτε τόν Παντοκράτορα αντικαθιστούν μέ τό Άγιο Μανδηλίον¹¹⁹ (εικ. 319, 336), που μαζί με τούς αποστόλους συνδέεται με την διακόσμηση του έπιστυλίου των βυζαντινών τέμπλων¹²⁰. Οι ολόσωμοι άγιοι σπανίζουν¹²¹ (εικ. 255, 256). Στόν κύκλο του Δωδεκαόρτου βλέπουμε νά παρεισφρύνουν σκηνές από τόν κύκλο των παθών¹²² ή τόν κύκλο του βίου τής Θεοτόκου και άλλες συνθέσεις¹²³.

Οι έπιγραφές που συνοδεύουν τά εικονιστικά διάχωρα του βάθους και του πλαισίου των επενδύσεων είναι σχεδόν πάντα μεγαλογράμματα, με ανάγλυφα ή εγχάρακτα γράμματα, που συνήθως τονίζονται από βαθύχρωμο σμάλτο. Σπάνια άπαντούν έπιγραφές με γράμματα με διπλή χάραξη¹²⁴, πολύ συνηθισμένα σέ άλλα είδη άργυροχοΐας. Οι έπιγραφές και τά συμπλήματα, που συνοδεύουν μεμονωμένες μορφές στό βάθος τής εικόνας ή στά διάχωρα που την πλαισιώνουν, είναι άποδοσμένες ανάγλυφες¹²⁵, κάποτε από πλατιές ταινίες¹²⁶ (εικ. 277) ή εγχάρακτες¹²⁷ (εικ. 234, 250, 314) μέσα σέ συνήθως έξεργο κυκλικό ή παραλληλόγραμμο διάχωρο, τοποθετημένο σέ κάθετο άξονα¹²⁸ κυρίως (εικ. 239). Είναι άξιοπαρατηρήτο ότι πολλές φορές γίνεται συνδυασμός δύο τύπων γραμμάτων στην ίδια εικόνα. Ό περισσότερο συνηθισμένος συνδυασμός είναι τά ανάγλυφα από πλατιές ταινίες με τά εγχάρακτα τά τονισμένα από σμάλτο πάνω σέ έξεργο πλαίσιο¹²⁹ (εικ. 277). Πολύ συχνά οι έπιγραφές αυτές είναι άνορθόγραφες¹³⁰. Με εγχάρακτα γράμματα που τονίζονται από σμάλτο είναι γραμμένες σχεδόν όλες οι άφιερωματικές έπιγραφές οι όποιες συνήθως τοποθετούνται, όταν υπάρχουν¹³¹, σέ διάχωρα στό κάτω μέρος του πλαισίου¹³² (εικ. 234, 314). Υπάρχουν μάλιστα, επενδύσεις στίς όποιες δέν σώζεται άφιερωματική έπιγραφή, αλλά διακρίνεται ή θέση που μπορούσε νά είχε¹³³ (εικ. 319, 336, 341). Στην περίπτωση μίας μόνον επένδυσης¹³⁴ ή άπεικόνιση του ζεύγους των κτητόρων έχει υποκαταστήσει την άφιερωματική έπιγραφή. Πρόκειται για ολόσωμες άπεικονίσεις τους που συνοδεύονται από τά ονόματά τους.

Τά φωτοστέφανα συνήθως είναι διακοσμημένα με φυτικά κοσμήματα και κομβίόσχημα έξάρματα. Θεματικά δέν συνδέονται πάντα με τό θεματολόγιο των άλλων τμημάτων τής επένδυσης¹³⁵ (εικ. 234), όπως συμβαίνει συνήθως είτε με τά φυτικά κοσμήματα του βάθους τής εικόνας¹³⁶, είτε μ' αυτά του πλαισίου¹³⁷.

Έέλος, στό ταινιωτό έλασμα που συνδέει την επένδυση του βάθους και του πλαισίου, κυριαρχούν σειρές φύλλων άκανθας (εικ. 250, 264, 291), φυτικών κοσμημάτων (εικ. 297) και άλυσιδωτών πλοχμών συνήθως σχηματοποιημένων (εικ. 234, 254, 277), οι όποιες συχνά αντίγράφουν ανάλογα κοσμήματα από μικρογραφίες χειρογράφων. Τά κοσμήματα αυτά διαφοροποιούνται έλαφρά σέ κάθε επένδυση, έξυπηρετώντας όμως πάντα την ιδέα ενός θέματος που μεσολαβεί με διακριτικότητα, συνδέοντας τά δύο άλλα κύρια διακοσμητικά πεδία.

Στό δεύτερο μισό του 14ου αιώνα και στό πρώτο μισό του 15ου, διάστημα κατά τό όποιο γίνεται συχνή χρήση τής συρματερής τεχνικής με ταινίες, ή διακόσμηση των επενδύσεων ακολουθεί τά ίδια σχήματα, αλλά τά φυτικά θέματα άποδίδονται με την νέα τεχνική. Τά θέματα αυτά έχουν την μορφή πλοχμών και έλικων που καταλήγουν σέ πολύλοβα φύλλα και συνήθως περικλείονται σέ δίχτυ γεωμετρικών σχημάτων όπως ρόμβων¹³⁸ (εικ. 314), κυκλίσκων¹³⁹ (εικ. 319), αλλά και καρδιάσχημων διαχώρων¹⁴⁰. Τά κομβίόσχημα έξάρματα παραμένουν, διακοσμημένα με ανάγλυφη ή διάτρητη τεχνική¹⁴¹ (εικ. 319, 336, 354) ή αντικαθίστανται από κύκλους που πληροούνται με φυτικά κοσμήματα συρματερής με ταινίες τεχνικής (εικ. 354). Με φυτικά κοσμήματα είναι συνήθως κατασκευασμένη και ή ταινία που συνδέει τό βάθος με τό πλαίσιο¹⁴² (εικ. 319, 336).

Στά εικονιστικά θέματα και στίς έπιγραφές που διακοσμούν τις επενδύσεις με συρματερή τεχνική δέν παρατηρούνται αλλαγές στην τεχνική ή την εικονογραφία.



Ἡ ποικιλία τῶν σκηνῶν ἀπὸ τὸν ἴδιον εἰκονογραφικὸν κύκλον, πού συναντοῦμε στὶς ἐπενδύσεις, φανερώνει ὅτι γινόταν χρῆσις ἑνὸς πλούσιου εἰκονογραφικοῦ ὕλικου πού εἶχε στὴν διάθεσή του ὁ τεχνίτης¹⁴³. Ἡ ἐπιλογή τῶν σκηνῶν, πού συνήθως κατὰ τὴν τοποθέτησιν δὲν ἀκολουθοῦσε τὴν χρονολογικὴν σειράν τῶν γεγονότων ἢ τὴν θεολογικὴν σημασία τους, πρέπει μᾶλλον νὰ ἀποδοθεῖ στὶς προτιμήσεις τῶν κτητόρων.

Τὰ προσχέδια πού χρησιμοποιοῦσαν πρέπει νὰ προέρχονται ἀπὸ καθιερωμένους εἰκονογραφικούς τύπους μορφῶν καὶ σκηνῶν, πού δέχονταν ἐκάστοτε μικρὲς μεταβολές. Ἐντυπωσιακὴ, μάλιστα, εἶναι ἡ ὁμοιότητα στὴν ἀπόδοση τοῦ ἀρχαγγέλου Γαβριὴλ σὲ δύο συνθέσεις (εἰκ. 217, 226) τῆς ἴδιας ἐπένδυσης. Πρόκειται γιὰ τὴν σύνθεσιν μὲ τὸν ἅγιον Ἰωάννη τὸν Πρόδρομον καὶ τὴν σύνθεσιν τοῦ Εὐαγγελισμοῦ στὴν ἐπένδυση τοῦ 14ου αἰῶνα, τῆς Παναγίας τῆς Βηματάρισσας, στὴν Ἱερά Μονὴ Βατοπαιδίου (ἀρ.1, εἰκ. 212).

Ἔργαστήρια.

Οἱ ἐπενδύσεις εἰκόνων, κατασκευασμένες ἀπὸ πολυτίμητα μέταλλα, ἀποτελοῦν, ὅπως εἶναι φυσικόν, κλάδο τῆς ἀργυροχρυσοχοΐας καὶ τὰ ἐργαστήριά τους εἶναι ἐγκατεστημένα κυρίως σὲ μεγάλα ἀστικά κέντρα, τὰ ὁποῖα θὰ μπορούσαν νὰ τὰ συντηρήσουν

οἰκονομικά. Κύριο παραγωγικὸ κέντρο πολυτίμων ἐπενδύσεων θεωρεῖται ἡ Κωνσταντινούπολη, ἡ ὁποία διέθετε τὸν πλοῦτον καὶ τὰ ἐργαστήρια γιὰ νὰ ἱκανοποιήσει τὸ ἀγοραστικὸν τοῦ κοινῶν ἀλλὰ καὶ τὶς ἀνάγκας παραγγελιῶν ἀπὸ τὴν περιφέρεια καὶ τὸ ἐξωτερικόν. Δυστυχῶς κανένα ἔργο δὲν φέρει ἐνδείξεις τοῦ τόπου παραγωγῆς του. Τὸ γεγονός μάλιστα, ὅτι «ἡ πλειοψηφία τῶν ἐπενδύσεων ἀποτελεῖ σύνολο συγγενικῶν ἔργων»¹⁴⁴ καὶ παράλληλα ὅτι ἕνα ἐργαστήριον μπορεῖ νὰ χρησιμοποιεῖ περισσότερες ἀπὸ μία τεχνικὲς στὶς περισσότερες ἐπενδύσεις, δυσκολεύουν τὸν προσδιορισμὸν γενικῶν χαρακτηριστικῶν κάποιου ἐργαστηρίου ἢ παραγωγικοῦ κέντρου. Πάντως, αὐτὸ δὲν ἐμπόδισε νὰ ἐκφραστοῦν ἀπόψεις γιὰ ὁμαδοποίηση κάποιων ἐπενδύσεων, βασισμένης στὴν ἐξαιρετικὴν τεχνικὴ καὶ τὰ ποιοτικὰ τους χαρακτηριστικά, καὶ τὴν ἀπόδοσίν τους σὲ ἐργαστήρια τῆς Βασιλεύουσας¹⁴⁵ ἢ σὲ τεχνίτες ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολη, πού ἐργάστηκαν σὲ μεγάλα κέντρα ὅπως ἡ Θεσσαλονίκη, ἡ Τραπεζοῦντα ἀκόμη καὶ ἡ Μόσχα, σὲ τέλος τοῦ 13ου καὶ στὶς ἀρχὲς τοῦ 14ου αἰῶνα, ἀλλὰ καὶ σὲ τὸν 15ο αἰῶνα¹⁴⁶. Κοινὰ τεχνοτροπικά στοιχεῖα στὴν διακόσμηση ἐπενδύσεων ὁδηγοῦν σὲ κοινὸ καλλιτεχνικὸν ρεῦμα, ἐπηρεασμένο ἀπὸ τὴν σύγχρονη γλυπτική, πού διέπει τὴν ἀργυροχρυσοχοΐαν ἐπενδύσεων εἰκόνων καὶ ἱερῶν βιβλίων.

Νεώτερες μελέτες πού συνδυάζουν τὸ ρεῦμα αὐτό, μὲ στοιχεῖα ἱστορικὰ καὶ παράδοσης, ὁδήγησαν στὸν ἐντοπισμὸν παραγωγικοῦ κέντρου ἀργυρῶν ἐπενδύσεων στὴν Θεσσαλονίκη¹⁴⁷, πόλιν πού διέθετε παράλληλα καὶ ἐργαστήρια φορητῶν εἰκόνων¹⁴⁸, τὰ ὁποῖα εἶναι φυσικόν νὰ συνεργάζονται μὲ τὰ ἐργαστή-

ρια πολυτίμων ἐπενδύσεων¹⁴⁹. Ἡ ἐρευνά μας ἀλλωστε γύρω ἀπὸ τὸν ρόλον τῆς Θεσσαλονίκης ὡς κέντρου μικροτεχνίας τὸν 14ο αἰῶνα¹⁵⁰, ὁδήγησε στὸν ἐντοπισμὸν σημαντικῆς παραγωγῆς ποικίλων ἀντικειμένων μικροτεχνίας ἀπὸ διάφορα ὕλικά, πού ἱκανοποιοῦσαν τὶς ἀνάγκας τῶν κατοίκων τῆς πόλεως, ἀλλὰ καὶ τὶς ἀνάγκας τῶν προσκυνητῶν, τῶν ἐμπόρων καὶ τῶν στρατιωτικῶν, πού τὴν ἐπισκέπτονταν. Παράλληλα τὰ ἐργαστήρια αὐτὰ κάλυπταν τὶς ἀνάγκες σὲ εἶδη πολυτελείας τῶν γειτονικῶν περιοχῶν καὶ δὴ τῶν μικρότερων ἀλλὰ πλούσιων πόλεων τους, ὅπως ἡ Βέροια, ἡ Ἀχρίδα, ἡ Καστοριά, στὶς ὁποῖες ἦταν ἐγκατεστημένοι σημαντικοὶ βυζαντινοὶ ἄρχοντες. Ἡ ἀπόδοσις ὡς τώρα¹⁵¹ στὴν Θεσσαλονικὴ ἐννέα ἐπενδύσεων εἰκόνων καὶ μιᾶς ἐπένδυσης Σταυροῦ, βασίστηκε κυρίως σὲ ἐπιγραφικὰ στοιχεῖα πού διατηροῦν οἱ τέσσερις ἀπὸ τὶς ἐπενδύσεις τὰ ὁποῖα φανερώνουν στενὴ σχέση τῶν κτητόρων τους μὲ τὴν πόλιν, στὴν παράδοση πού συνδέει δύο ἄλλες ἐπενδύσεις μ' αὐτὴν καὶ στὶς ἐντυπωσιακὰ ἀναλογίαις πού συνδέουν τὶς ὑπόλοιπες μὲ τὶς πρώτες. Ἀπὸ τὶς ἐπενδύσεις αὐτές, οἱ περισσότερες ἐντοπίστηκαν σὲ τὸ Ἅγιον Ὅρος, καὶ δὴ στὴν Μονὴ τοῦ Βατοπαιδίου, πού πρέπει νὰ εἶχε ἰδιαίτερα στενοὺς δεσμούς μὲ τὴν πόλιν τοῦ Ἁγίου Δημητρίου¹⁵².

Τὰ ἔργα αὐτὰ καλύπτουν μιὰ χρονικὴ περίοδο ἐνός περίπου αἰῶνα (ἀπὸ τὸ δεῦτερον μισὸ τοῦ 13ου αἰῶνα μέχρι τὸ πρῶτον τέταρτον τοῦ 15ου αἰῶνα), ἐπιβεβαιώνοντας ἔτσι ὅτι ὑπῆρχε παράδοσις τῆς παραγωγῆς τους στὴν πόλιν¹⁵³. Διακρίνονται χρονολογικὰ σὲ τρεῖς, ὡς τώρα, ὁμάδες. Ἡ πρώτη, πού συνδέθηκε μὲ τὴν παραγωγή τῆς Θεσσαλονίκης, μὲ βάση ἱστορικὰ στοιχεῖα¹⁵⁴, ἀποτελεῖται ἀπὸ πέντε ἐπενδύσεις¹⁵⁵ μὲ κοινὰ χαρακτηριστικὰ ἀπὸ τὰ ὁποῖα σημειώνουμε τὰ ἀκόλουθα: (1) Οἱ ἐπενδύσεις εἶναι ἐνεπίγραφες, μὲ ἀφιερωματικὲς ἐπιγραφές πού μνημονεύουν κτήτορες, οἱ ὁποῖοι συνδέονται μὲ τὴν Θεσσαλονικὴν. (2) Οἱ ἐπιγραφές εἶναι κατασκευασμένες μὲ ἐπιτεδὸγλυφ τεχνικὴν, πού συμπληρώνεται μὲ σμάλτο καὶ ἀναγράφονται σὲ πλαῖσιον μὲ μεγαλογράμματη γραφή. (3) Τὰ κοινὰ διακοσμητικὰ χαρακτηριστικὰ¹⁵⁶ τὰ ὁποῖα τὶς συνδέουν εἶναι τὰ ἔντονα ἐξηρμένα φωτοστέφανα, πού κάποτε ἀποδίδονται μὲ διάτρητην τεχνικήν, ἢ κάλυψη τοῦ βάθους τῆς εἰκόνας μὲ τάπητα κοσμημάτων, ἀναλόγων μὲ αὐτὰ πού ἀπαντοῦν στὰ διακοσμητικὰ διάχωρα τοῦ πλαίσιου ἢ τῶν φωτοστεφάνων. (4) Χρονολογοῦνται σὲ τέλος τοῦ 13ου καὶ στὶς ἀρχὲς τοῦ 14ου αἰῶνα¹⁵⁷.

Ἡ δευτέρη ὁμάδα, ἀποτελεῖται ἀπὸ ἐπενδύσεις τοῦ τέλους τοῦ 14ου ἢ τῶν ἀρχῶν τοῦ 15ου αἰῶνα πού ἀπόκεινται κυρίως στὴν Ἱερά Μονὴ Βατοπαιδίου καὶ ἱστορικὰ στοιχεῖα τὶς συνδέουν καὶ πάλιν μὲ τὴν Θεσσαλονικὴν. Περιλαμβάνει τὴν ἐνεπίγραφη ἀργυρὴ ἐπένδυση τῆς εἰκόνας τῶν ἀποστόλων Πέτρου καὶ Παύλου¹⁵⁸, δωρεὰ πρὸς τὴν Μονὴ Βατοπαιδίου, τοῦ δεσπότη τῆς Ἀνδρονικοῦ Παλαιολόγου (1408–1423), γιοῦ τοῦ αὐτοκράτορα Μανουὴλ (εἰκ. 297) καὶ τὴν ἐπένδυση λιτανευτικοῦ σταυροῦ στὴν ἴδια Μονή, τοῦ λεγόμενου «σταυροῦ τοῦ Κωνσταντίνου»¹⁵⁹.

Ἡ τρίτη ὁμάδα ἐπενδύσεων συνδέεται μὲ τὴν Θεσσαλονικὴν μὲ βάση τὴν παράδοσιν, τὴν ὁποία ἐπιβεβαιώνει καὶ ἡ ζωγραφικὴ τῶν εἰκόνων¹⁶⁰. Πρόκειται γιὰ τέσσαρις ἀργυρεπίχρυσες ἐπενδύσεις μὲ συρματερὴν τεχνικὴν πού σώζονται σὲ τὸ Ἅγιον Ὅρος τοῦ τέλους τοῦ 14ου ἢ τῶν ἀρχῶν τοῦ 15ου αἰῶνα. Σήμερα οἱ τρεῖς βρίσκονται στὴν Ἱερά Μονὴ Βατοπαιδίου¹⁶¹ (ἀρ. 11–13, εἰκ. 319, 336, 354), καὶ ἡ τέταρτη, πού εἶναι ἐπένδυση τοῦ πλαίσιου τῆς ψηφιδωτῆς εἰκόνας τοῦ Ἰωάννου Θεολόγου¹⁶² βρίσκεται στὴν Μονὴ τῆς Λαύρας. Ἡ τελευταία συνδέεται μὲ τὶς προηγούμενες ἐπενδύσεις, λόγῳ τῆς ἐντυπωσιακῆς ὁμοιότητος ὁρισμένων στοιχείων τῆς διακόσμησης. Στὶς ἐπενδύσεις αὐτῆς τῆς ὁμάδας κυριαρχεῖ ἡ συρματερὴ μὲ ταινίες διακόσμησης, τεχνικὴν πού ἀπαιτεῖ λεπτὰ μεταλλικὰ ἐλάσματα καὶ ἀραχνούφαντα συρμάτινα κοσμήματα.

Ἐκτός ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολιν καὶ τὴν Θεσσαλονικὴν ἐργαστήρια κατασκευῆς ἐπενδύσεων πρέπει νὰ ὑπῆρχαν καὶ σὲ ἄλλα κέντρα τῆς περιφέρειας. Στὰ ἐργαστήρια αὐτὰ μποροῦν νὰ ὑπαχθῶν κάποιες ἐπενδύσεις πού παρουσιάζουν ἰδιαίτερα χαρακτηριστικὰ, ὅπως κατασκευὴ τῶν διακοσμητικῶν θεμάτων μὲ σφραγίσματα ὑπὸ μορφὴν ἐπ'ἀλλήλων ταινιῶν, πολὺ χαμηλὸ ἀνάγλυφο, ἀσάφεια στὴν ἀπόδοσιν τῶν

θεμάτων, άτεχνη ανάμειξή τους, και κάποτε επέκταση τής επένδυσης και στα ένδύματα¹⁶³. Έπενδύσεις εικόνων του Μουσείου τής Αχρίδας πού είναι προϊόντα μαζικής παραγωγής, πρέπει να ανήκουν σε ανάλογο εργαστήριο¹⁶⁴. Έχουν κατασκευασθεί από μεταλλικά φύλλα διακοσμημένα με επάλληλες ταινίες από διάχωρα με ανεικονικά και εικονιστικά θέματα πού καλύπτουν τό βάθος και τό πλαίσιο τής εικόνας. Τίς επενδύσεις αυτού του τύπου διακρίνει ο μεγάλος αριθμός εικονιστικών θεμάτων πού επαναλαμβάνονται και ο πλούτος των φυτικών και γεωμετρικών θεμάτων αλλά και οι πολλές τεχνικές αστοχίες. Κάποιες από τίς επενδύσεις αυτές πρέπει να ανήκαν στο ίδιο σύνολο, και στο ίδιο τοπικό εργαστήριο¹⁶⁵. Ο προσδιορισμός του τόπου όπου ήταν εγκατεστημένα τά εργαστήρια αυτά είναι δύσκολος, σχεδόν αδύνατος¹⁶⁶. Μπορούμε απλώς να υποθέσουμε από στοιχεία των εικόνων ότι τά εργαστήρια αυτά πρέπει να βρίσκονταν στην Βαλκανική Χερσόνησο αλλά και στην Κύπρο¹⁶⁷. Έργαστήρια επενδύσεων εικόνων διέθεταν τον 14ο αιώνα ή Γεωργία, με παλαιά παράδοση στο είδος αυτό, όπως πιθανότατα και ή Ρωσία. Η παραγωγή των εργαστηρίων αυτών επηρεάζεται, αν δεν αντιγράφει, βυζαντινά έργα.

Στά εργαστήρια των πολύτιμων μεταλλικών επενδύσεων εικόνων πρέπει να κατασκευάζονταν επενδύσεις και για άλλα πολύτιμα αντικείμενα. Οι εντυπωσιακές ομοιότητες μάλιστα στην διάρθρωση τής διακοσμήσεως και στην τεχνική, τεχνολογική και εικονογραφική απόδοση των θεμάτων μεταξύ έργων, όπως σταχώσεις ιερών βιβλίων, κιβωτίδια ακόμη και διαδήματα¹⁶⁸ επιβεβαιώνουν την υπόθεση αυτή.

Άξιοσημείωτη, επίσης είναι ή διαπίστωση ότι ή οικονομική παρακμή, πού επέρχεται από τά μέσα του



Είχ. 210. Κάτω πλαίσιο τής εικόνας τής Παναγίας «Ελπίς των Άητηλισμένων», με άπεικόνιση τής δωρήτριας Άννας Παλαιολογίνας, Κατακουζηνής, Φιλανθρωπινής. Λεπτομέρεια τής είχ. 314.

14ου αιώνα στο Βυζάντιο, συμβάλλει στην μείωση τής οικονομικής αξίας των επενδύσεων με την χρήση υλικών μικρότερης αξίας, χωρίς ωστόσο να διαφοροποιείται ή καλλιτεχνική τους αξία, ή οποία εξακολουθεί να είναι πολύ ύψηλου επιπέδου. Παράδειγμα μπορεί να είναι οι επενδύσεις τής τρίτης ομάδας από την Θεσσαλονίκη, πού με την άραχνοφανή τεχνική διακόσμησης πρέπει να ήταν λιγότερο ακριβές από τίς επενδύσεις με την ανάγλυφη τεχνική πού απαιτούσαν παχύτερο και επομένως ακριβότερο μεταλλικό έλασμα¹⁶⁹.

Η έσωτερική όργάνωση των εργαστηρίων

επενδύσεων μάς είναι άγνωστη. Άνιχνεύεται όμως από στοιχεία πού μάς προσφέρουν οι ίδιες οι επενδύσεις. Έτσι, παρατηρώντας την επένδυση του 14ου αιώνα στην εικόνα τής Παναγίας Βηματάρισσας (βλ. πύό κάτω σελ. 290 κ.έ.), διαπιστώνουμε ότι στίς κάθετες πλευρές του πλαισίου, γίνεται ανάμειξη εικονιδίων με σκηνές από τον βίο τής Θεοτόκου, με τεχνολογικές διαφορές. Τά εικονίδια αυτά, αν και ανήκουν στο ίδιο εργαστήριο μία και έχουν τό ίδιο μαργαριτόμορφο πλαίσιο, είναι φανερό ότι έχουν κατασκευασθεί με διαφορετικά πρότυπα και πιθανότατα από διαφορετικούς τεχνίτες. Μπορεί κανείς λοιπόν να συμπεράνει ότι στο ίδιο εργαστήριο υπήρχαν περισσότεροι του ενός τεχνίτες¹⁷⁰, οι όποιοι χρησιμοποιούσαν ποικίλα πρότυπα. Τά εικονιστικά αυτά πρότυπα είναι δύσκολο να προσδιοριστούν με ασφάλεια. Τό πιθανότερο είναι να συνδέονται με μία μορφή προσχεδίων, όπως τά αθίβολα, εμπνευσμένων από διάφορες εκφράσεις τής τέχνης και κυρίως την γλυπτική, τίς μικρογραφίες και την ζωγραφική. Άκόμη, πρέπει να υπήρχε συνεργασία μεταξύ του εργαστηρίου των εικόνων και του εργαστηρίου των επενδύσεων. Η συνεργασία αυτή διαπιστώνεται από τό γεγονός ότι οι επιφάνειες τής εικόνας πού καλύπτονται από επένδυση σε κάποιες από τίς θαυμάσιες εικόνες πού διασώθηκαν στην έπισκοπή Αχρίδος δεν έχουν καν δεχθεί προετοιμασία για ζωγράφισμα¹⁷¹.

Μετά την κατάληψη από τους Τούρκους των δύο μεγάλων αστικών κέντρων τής Αυτοκρατορίας, τής Κωνσταντινούπολης και τής Θεσσαλονίκης, ή παραγωγή εικόνων μειώθηκε ή και σταμάτησε εντελώς, με συνέπεια την μείωση τής παραγωγής επενδύσεων. Θά πρέπει ωστόσο να δεχθούμε την δημιουργία νέων μικρότερων παραγωγικών κέντρων σε άλλες πόλεις με παράδοση στην άργυροχρυσοχοία και σε μονές τής περιφέρειας, εντός των ορίων του πρώην βυζαντινού κράτους αλλά και στίς όρθόδοξες γειτονικές χώρες. Διαπιστώσαμε επίσης, ότι και στο Άγιον Όρος, και μάλιστα στην Ίερά Μονή Βατοπαίδιου πρέπει να δημιουργήθηκαν εργαστήρια άργυροχρυσοχοίας, τά όποια δραστηριοποιήθηκαν κυρίως στην μεταβυζαντινή περίοδο και κατασκεύαζαν ή επιδιόρθωναν επενδύσεις εικόνων. Στην Μονή Βατοπαίδιου έχουν εντοπισθεί επενδύσεις¹⁷², πού έχουν υποστεί νεώτερες συμπληρώσεις, με εικονιστικά διάχωρα τά όποια πρέπει να προέρχονται από τοπικό εργαστήριο.

Χρονολόγηση των επενδύσεων.

Η χρονολόγηση των επενδύσεων βασίζεται σε διάφορα κριτήρια. Άσφαλέστερα είναι τά ιστορικά στοιχεία, είτε σε κείμενα, είτε πάνω στην ίδια την επένδυση. Από τίς επενδύσεις πού γνωρίζουμε και πού ξεπερνούν τίς σαράντα, έννέα μόνον παρέχουν τέτοια στοιχεία¹⁷³. Ανάμεσά τους καθοριστικό ρόλο έχουν πέντε από τίς επενδύσεις τής Ίερās Μονής Βατοπαίδιου των όποιων επιγραφές μάς κάνουν γνωστούς τούς δωρητές (άρ. 1, 2, 8, 9 και 10, είχ. 212, 234, 297, 313, 314) και μάς προσφέρουν σοβαρά στοιχεία χρονολόγησης και άλλων επενδύσεων¹⁷⁴.

Η χρονολόγηση άλλων επενδύσεων βασίστηκε στην χρονολόγηση τής εικόνας πού κάλυπτε, εφόσον βέβαια τά δύο έργα ήταν σύγχρονα. Στην κατηγορία αυτή δεν υπάρχουν πολλά έργα¹⁷⁵, γιατί μία τέτοια τεκμηρίωση είναι ιδιαίτερα δύσκολη.

Οι περισσότερες επενδύσεις έχουν χρονολογηθεί με βάση συγκρίσεις τεχνικές και κυρίως τεχνολογικές με χρονολογημένες επενδύσεις ή με άλλα έργα μικροτεχνίας και γλυπτικής τής Βυζαντινής τέχνης¹⁷⁶. Οι χρονολογήσεις αυτές, παρά τίς αμφισβητήσεις πού μπορούν να προκαλέσουν¹⁷⁷, είναι τίς περισσότερες φορές πειστικές και αποδεκτές. Στην χρονολόγηση των περισσότερων επενδύσεων τής Ίερās Μονής Βατοπαίδιου συμβάλλουν ιστορικά στοιχεία αλλά και συγκρίσεις τεχνολογικές των εικονιστικών αναγλύφων τους με εικονιστικά γλυπτά ναών χρονολογημένων, καθώς και με τά καλλιτεχνικά ρεύματα πού αυτά εκπροσωπούν.